

2 Clara Leverd & Véronique Patteeuw
Verzamelde metamorfoses
Madelon Vriesendorp
6 Nora Veerman
Voorgeliefde kleren

10 Koen Sels
Midlifecrisis. Vaast Colson
12 Karina Scarlet de Vries & Timo Demollin
Bitte Nicht Berühren / Please Do Not
Touch. Charlotte Posenenske

15 Bart Verschaffel
Locī Amoēni. De esthetiek van plaatsen
19 Daniël Rovers
De draak van de geschiedenis

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – email info@dewitteraaf.be
vijfdeertigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 12.000 ex.
afgiffekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

& 23–48



Het atelier van Madelon Vriesendorp
Foto Clara Leverd en Véronique Patteeuw, Londen, 2019

Hebben en houden (2)

Gehecht raken aan dingen is moeilijk te vermijden, maar net als verknocht zijn aan mensen kan het verstrekken gevolgen hebben. In een verhaal uit 1920, getiteld ‘Solid Objects’ en vertaald als ‘Vaste voorwerpen’, schrijft Virginia Woolf over John, een jongeman die een politieke carrière voor zich heeft. Tijdens een strandwandeling met een collega vindt hij een stukje glas. ‘Hij was er blij mee; hij wist niet wat hij ervan moest denken; het was zo’n hard, geconcentreerd, afgerond voorwerp vergeleken met de vage zee en de wazige kust.’

De politicus in spe raakt zodanig gefascineerd door stukjes steen, glas en staal dat hij zijn taken begint te verwaarlozen. Hij verlangt naar nog meer en altijd weer andere objecten, én naar de reflectie waarvan ze de bron kunnen zijn. ‘Wanneer een voorwerp van welke aard ook telkens weer halfbewust wordt bekeken, gaat het zozeer in de denkmaterie op dat het zijn eigenlijke vorm verliest en een lichte verandering ondergaat, waardoor het een ideaalbeeld wordt dat in ons hoofd rondwaart wanneer we er het minst bedacht op zijn.’ Aanvankelijk kunnen de glasscherven dienen als presse-papiers om zijn documenten op orde te houden, maar na een tijdje heeft John zoveel meteorieten, metalen schijven en porseleinscherven, dat ze zijn woning domineren en zijn gedachten en gedragingen onverzoeenbaar maken met het leven van een politicus.

Het verhaal is een satirische kritiek op *l’art pour l’art*, en op het estheticisme en het escapisme van de kunstenaar die verzaakt aan de politiek en aan de maatschappij – wie zich te veel met mooie dingen bezighoudt, zwelgt en verdrinkt in een asociale wereldvreemdheid waar anderen uiteindelijk de dupe van worden. En toch is het hoofdpersonage uit ‘Vaste voorwerpen’ niet zoals Des Esseintes uit *À Rebours* van Joris-Karl Huysmans. John gaat, aan het eind van het verhaal, niet ten onder; hij wordt enkel in de steek gelaten door politieke medestanders die zijn verlies aan ambitie niet begrijpen. Vanuit die optiek verzaakt hij aan al te aardse en oppervlakkige verlangens naar macht, roem en publieke optredens. ‘Hij wist maar al te goed’, zo beseft een vriend vooraleer hij voorgoed afscheid neemt van John, ‘dat alleen al zijn verschijning op een podium uitgesloten was.’ Door zich te wenden tot ‘vaste voorwerpen’ en tot wat ‘echt’ en ‘hard’ en ‘waar’ is, verwerpt John het leven van de schijn, de retoriek en de representatie, en verzoent hij het leven van de geest met zorg voor de dingen.

Net als in het vorige nummer van *De Witte Raaf* wordt, op de volgende bladzijden, het bezit van objecten – of ruimer gesteld: de gehechtheid aan alles wat we rondom ons kunnen verzamelen – tussen die uitersten gesitueerd. Het zijn ook de uitersten, en waarschijnlijk zelfs de verdwijnpunten, van kunst en cultuur: een aan vorm en voorwerpen opgehangen productie die haast onvermijdelijk tot waardevermeerdering en exclusiviteit leidt, tegenover een leven zonder persoonsgebonden objecten waarin onthecht voorrang wordt

gegeven aan gedeelde activiteiten en ideeën, en aan collectief eigendom.

Clara Leverd en Véronique Patteeuw monteren de verzamelingen van Madelon Vriesendorp, die niet alleen de bron zijn van nieuwe objecten, maar vaak zelf de metamorfose als onderwerp hebben. Nora Veerman schrijft over de liefde voor kleren, en over hoe die liefde kan doorgegeven worden – hoe tweedehands kleren waardevolle kledingstukken worden omdat anderen er reeds zorg voor gedragen hebben. Twee teksten gaan dieper in op een artistieke praktijk waarin objecten een rol spelen – of juist niet. Koen Sels schrijft over het werk van Vaast Colson, en vraagt zich af wat het resultaat is van een oeuvre dat in het teken staat van interactie, participatie en ontmoeting. Karina Scarlet de Vries en Timo Demollin stellen vast dat op (en door) recente tentoonstellingen het *work in progress* van Charlotte Posenenske toch weer tot dure kunstobjecten wordt herleid.

Het nummer besluit met twee teksten over gehechtheid aan de ‘vaste voorwerpen’ die zo groot worden dat ze ons overstijgen en omhullen – kamers, huizen, toevluchtsoorden en geliefde plaatsen. Daniël Rovers vertelt over de constructie van een dakopbouw tijdens een wereldwijde pandemie, en de tijdelijke ontgankelijkheid van een boekenverzameling die er het gevolg van is. En Bart Verschaffel gaat op zoek naar het voortbestaan van *loci amoēni*, de mooie, deels natuurlijke plekken die van oudsher de belofte van geluk in zich houden.

Christophe Van Gerrewey

Verzamelde metamorfoses

Madelon Vriesendorp

CLARA LEVERD &
VÉRONIQUE PATTEEUW

Als verzamelen een kunst is, dan zijn er op dat vlak twee soorten kunstenaars: zij die obsessief alles zoeken dat binnen een bepaalde categorie bestaat, en zij die beseffen, en ook toegeven, dat hun verzameling nooit volledig zal zijn. Madelon Vriesendorp, geboren in 1945 in Bithoven, behoort zonder twijfel tot die tweede soort. Wie haar appartement in Londen betreedt, komt terecht in een wereld die tot in de hoeken wordt bewoond door diverse objecten, standbeelden, doosjes, poppetjes, schilderijen, tekeningen en foto's. De vele dingen in de centrale hal zijn niet meer dan een bescheiden aankondiging van de overvloed in de andere kamers van de woning. En ook als Vriesendorp over haar verzamelingen praat, kan ze nauwelijks op haar stoel blijven zitten: de verleiding om er een of ander item bij te halen (bijvoorbeeld uit haar atelier) en als bewijsstuk op de keukentafel te leggen, blijkt meer dan eens te groot.

Een kleine, lage, houten tafel staat voor het keukenraam, samen met twee stoelen. Vijftien translucente witte schepsels staan gerangschikt op grootte en type, in een orthogonaal raster van drie op vijf. Helemaal vooraan bevinden zich drie variaties op een bulldog die elke mogelijke beweging van onderuit gadeslaat. Het is niet makkelijk om deze drie honden correct en objectief te omschrijven: een samengesteld monstertje met vleugels, een meer klassiek ogend figuurtje met ogen, een halsband, poten en een staart, en een abstracte, maar gestroomlijnde versie van een auto. Achteraan het tafeltje, op de achterste rij, het dichtst bij het venster, kijken drie rijzige en elegante, menselijk ogende standbeelden – met een hoofddekse – over de andere voorwerpen heen de keuken in. De negen andere objecten, tussen de voorste en de achterste rij in, zijn kleiner en minder hoog,

en ze zijn ook soms makkelijk identificeerbaar – als een kleine veermuis bijvoorbeeld, een rustiek ogende stoel en een mand met een kat – of integendeel slechts categoriseerbaar als vreemde mengvormen die zich voor de ene helft in een totaal abstracte, en voor de andere helft in een menselijke wereld bevinden.

Madelon Vriesendorp maakte deze objecten uit witte plastic melkflessen. Het eerder dikke en stugge plastic van de flessen werd verknipt of vervormd met een schaar of een snijmes. Met soms niet meer dan een paar accessoires zoals een sjaal, een hoed of een vlinderdas, worden banale objecten omgevormd tot androïde figuren, hoewel de flesvorm nog steeds herkenbaar blijft. In andere gevallen vervalt elke directe verwijzing naar het oorspronkelijk object, en na een lang en arbeidsintensief proces van snijden en plooiën schemert het oorspronkelijk silhouet nog slechts vaag door.

Waarom zou je dergelijke wezens uit melkflessen maken? Wat stellen ze voor? En waarom worden ze zo zorgvuldig tentoongesteld in de keuken? Van katten tot draken en van getemde dieren tot wilde beesten, vormen de creaturen die Vriesendorp met de hand maakte – en bij haar thuis bewaart – een verzameling van objecten die voortdurend van karakter veranderen: van heel echt worden ze opeens onwerkelijk, of van waardeloos, nutteloos en inwisselbaar (gefabriceerd uit afval), worden ze kostbaar, uniek en onmisbaar, als bewoners van een universum dat iets fantastisch en sprookjesachtigs heeft, maar waarin objecten ook tot dubbelzinnige associaties leiden. Deels intimerend, deels vriendschappelijk (als huisdieren), lijken deze stille medebewoners toe te kijken op de dagelijkse gewoontes van de kunstenaar, hoewel ze er natuurlijk ook deel van gaan uitmaken. Als een soort kroostrijk alternatief voor het kerngezin herinneren ze aan het imaginaire karakter van om het even welke relatie – tussen mensen, dieren en objecten.



De verzamelde voormalige melkflessen en de al knutselend tot stand gekomen keukencreatures wijzen op een thema dat aanwezig is in het gehele oeuvre van Vriesendorp: transformatie en metamorfose. In schilderijen en vroeger schetsen als *Virgin and Wolf* (1971), *Liberty study* (1974) en *Self-immolation* (1974) komen gebouwen tot leven, krijgen dieren en wolkenkrabbers menselijke trekjes en wordt het Vrijheidsbeeld een echte, levende vrouw. In *Flagrant Délit* (1978-1980), de animatiefilm die ze realiseerde met Teri Wehn-Damisch, en die geregisseerd werd door Jean-Pierre Jacquet, gaat Vriesendorp nog een stap verder als ze het Chrysler en het Empire State Building bruinende seks laat belevan – een koppeling die mee aan de basis heeft gelegen, en ook op de cover belandde, van *Delirious New York*, het boek van Rem Koolhaas uit 1978, over de Amerikaanse grootstad waar Vriesendorp in de jaren zeventig samenwoonde met de Nederlandse architect. Ook in haar later werk voor architectuurcriticus Charles Jencks (zoals in de reeks schetsen *Iconic buildings* uit 2005) bewandelt Vriesendorp de dunne lijn tussen architecturale, menselijke en dierlijke eigenschappen, door alledaagse objecten, gebouwen en gebruiksvoorwerpen tot figuren en personages te maken – tot menselijke dieren of dierlijke mensen die, afhankelijk van de schaal, tot een wolkenkrabber kunnen uitgroeien.

Een witte, ondiepe kartonnen doos bevat minstens twintig handen en één voet, sommige door Vriesendorp uit papier samengesteld, uitgeknipt en aan elkaar gekleefd, terwijl het in andere gevallen om bestaande objecten gaat – plastic of gummi voorwerpen zoals ze worden aangeboden in een prullenwinkel, een souvenirshop of op een rommelmarkt. Van meerdere handen is de wijsvinger naar de hemel gericht. De nagels zijn gelakt (meestal rood), en de andere vingers zijn op verschillende manieren samengevouwen. Eén hand kan zelfs wandelen, dankzij een motortje.

De handen – letterlijk als handenvol vingers – worden samen gepresenteerd op een kartonnen sokkel, die hen ook overeind houdt. De lichaamsdelen komen tevoorschijn uit cirkelvormige gaten in het karton – de trofeeënkast haast, als een goed bewaard geheim, van een seriemoordenaar, die zorgvuldig een overblijfsel en dus een herinnering bewaart, misschien wel onder zijn bed, van elk van zijn slachtoffers. Tegelijkertijd blijven de handen wegwerpobjecten, wat ze nog een beetje griezeliger

maakt, alsof ze niet ooit onlosmakelijk met een levend wezen verbonden zijn geweest.

Deze lichaamsdelen vormen een van de meest identificeerbare deelverzamelingen. Als collectie van thematische types – variërend in grootte, materiaal en kleur – maar ook als een reeks referenties, laten ze toe om na te denken over de proporties, de gebaren en de bewegingen van een hand. Tot op zekere hoogte doen de handen denken aan een installatie van Vriesendorp op de designbiënnale van Istanbul in 2016, getiteld *The Hand: The Whole Man in Miniature*. Dat werk was echter een totaalobject waarmee bijna systematisch en didactisch de mogelijkheden van de hand werden onderzocht, om bijvoorbeeld te geven, te nemen, te controleren, te straffen of te belonen. De afzonderlijke handen in de kartonnen doos blijven voorwerpen, en onderdelen van een verzameling waarvan de logica moeilijk te achterhalen valt.

Losse lichaamsdelen hebben Vriesendorp altijd geobsedeerd. Soms worden ze nageemaakt of op ware grootte nagetekend, soms worden ze herschaald. In *Flagrant Délit* uit 1975 – het schilderij, niet de film van een paar jaar later – staat er op het nachtkastje naast het bed waarin de twee torens liggen uit te rusten, een nachtlampje in de vorm van de bovenarm, de hand en de brandende toorts van het Vrijheidsbeeld. In *Day and Night* uit 1978 ligt het Empire State Building aan stukken op een terras, gedeeltelijk in het gras, en omgeven (en deels omhelsd) door afgezaagde benen, armen en handen.

In recentere projecten zoals *Critical Pursuit/Mind Game/Home Analysis Kit* (2000) spelen lichaamsdelen ook een rol. Ze maken deel uit van een reeks kleine objecten – het aantal spelelementen is tot in het oneindige uitbreidbaar – die door een eerste speler geplaatst worden in een bordkartonnen interieur. Vervolgens kan een tweede speler de plaatsing van de objecten analyseren, met behulp van (zo staat het in de handleiding) 'ofwel persoonlijke analytische vermogens of inzichten, ofwel door een volledig nieuw dogma te ontwikkelingen dat geschikt is voor de eenentwintigste eeuw, nadat freudiaanse, jungiaanse of eigenlijk ook alle andere interpretatiemethodes die de mensheid kent overboord zijn gegooit'. In mei vorig jaar organiseerden Vriesendorp en haar dochter Charlie Koolhaas een online workshopreeks voor vijftig deelnemers die elk hun eigen *mind game* tot stand konden brengen. De verschillende constellaties werden door de rest van de groep geanalyseerd, en eind vorig jaar



tentoongesteld in Het Nieuwe Instituut in Rotterdam.

Lichaamsdelen kunnen, eenmaal tot geïsoleerde objecten gemaakt, gedragingen en gedachten zichtbaar maken, maar ze zijn ook, heel eenvoudig, als tussenfasen te beschouwen van het traditionele sculpturale proces: een beeldhouwer produceert lichaamsdelen en zet die aan elkaar. Vriesendorp studeerde beeldhouwkunst aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam, en hoewel ze vooral bekend is geworden omwille van haar grafische werk en haar schilderijen, concentreert ze zich de laatste decennia weer meer op het maken van sculpturen. De vele handen, zowel in Vriesendorps verzamelingen als in haar schilderijen en sculpturen, verwijzen zo niet alleen rechtstreeks, als pars pro toto, naar het menselijk lichaam, maar ze symboliseren ook de menselijke creatie in het algemeen.

In de kinderkamer, in alle stilte, staan drie muizen gemaakt uit karton, op een legplank tussen speelgoed en tekeningen. Opnieuw met een schaar, enkele pennen, en lijm, transformeert Vriesendorp kartonnen rolletjes voor toiletpapier in een deftig gekleed drietal – vader, moeder en kind – met handen, broeken en schoenen. Als achtergrond doen zestien tekeningen van het hoofd van *Lady Liberty* dienst, geschikt, achter glas, in een raster van vier bij vier. Het zijn schijnbaar identieke portretten, gemaakt in 1975, die ook wijzen op het belang van seriële processen in het werk van Vriesendorp: als de dingen zelf transformeren in iets (of iemand) anders, dan zijn 'afzonderlijke' werken ook nooit helemaal singulier of uniek. Een werk is, met andere woorden, altijd een kleine aanpassing van een ander werk – of een object – dat eraan voorafging.

Verzamelen en creëren zijn op die manier nog nauwelijks van elkaar te onderscheiden – het zijn twee acties die intrinsiek met elkaar verbonden zijn en een ongreepbare wederzijdse energie tot stand brengen. Verzamelde en gefabriceerde objecten werken op elkaar in en veranderen ook in elkaar: een gevonden voorwerp kan de grondstof worden voor de productie van een ander object, dat op die manier ook weer tot een verzameling kan (blijven) behoren, en een plaatsje kan verwerven (nooit alleen, maar altijd tussen andere objecten) in het atelier,



de slaapkamers, de gang, tot zelfs in de badkamer of op het balkon.

Vriesendorp hanteert dan ook gelijkaardige methodes wanneer ze verzamelt en maakt, en de objecten doorlopen gelijkaardige processen. Als een verzamelaar, of eerder nog als een lepidopterist, onderzoekt ze elk voorwerp dat ze in handen krijgt. Eigenschappen met betrekking tot vorm, materiaal, textuur, wendbaarheid en grootte worden geanalyseerd precies om eruit af te kunnen leiden hoe de oorspronkelijke verschijningsvorm gewijzigd kan worden – door te vouwen, te snijden, te kleven, te tekenen of te krabbelen. Soms blijft het origineel duidelijk identificeerbaar, en soms verdwijnt elke relatie tot de bron, met uitzondering van de materialiteit. Lege rolle-

tjes toiletpapier worden muizen dankzij, onder andere, een paar strookjes zwart vilt. De snuit wordt als het ware tevoorschijn gehaald uit het buisje, gewoon door een kegelvorm uit te knippen. Deze transformaties, eerder dan creaties, zijn het resultaat van Vriesendorps vermogen om te observeren wat haar omringt. Haar verbeelding lijkt op te bloeien bij bepaalde onderdelen van haar verzameling – niet bij alle stukken tegelijkertijd, maar telkens bij iets anders, wat de omvang van de collectie kan verklaren: er is zoveel dat er altijd wel iets voorhanden is om mee aan de slag te gaan. Als in een ritueel lijken er opeenvolgende stappen genomen te worden die iets banaals transformeren in een ding met toegevoegde waarde. Creatie (of transformatie) is dus

niet momentaan maar gradueel: objecten worden zorgvuldig geselecteerd, bestudeerd en geëxploreerd met het oog op (mis)interpretatie en metamorfose. Afval wordt niet zomaar gerecycled; prullen worden niet weggegooid of gestockeerd – het ordinaire object wordt bijgehouden, gewassen, opgepoetst, gekoesterd, getransformeerd en 'verheven' door het op een pedestaal tentoon te stellen, onder een plexiglasen koepel, in een kast, altijd zichtbaar – al gaat het dan om een zichtbaarheid die met duizenden andere dingen gedeeld moet worden.

Het is de versmelting tussen het verzamelen en het maken die beide frenetiek maakt – en omsmeedt tot een oncontroleerbare en onverzadigbare bezigheid, misschien ook deels gemotiveerd door een immer groeiend verlangen omgeven te worden door blijvende nieuwigheid, en door zowel het resultaat van het transformeren als door de grondstof van toekomstige metamorfoses. Met haar verzamelingen lijkt Vriesendorp te zoeken naar een verhoogde of verhevigde banaliteit, maar ook naar een vorm van eerherstel voor objecten die gefaald lijken te hebben, opgebruikt zijn of voorbijgestreefd, en uiteindelijk veroordeeld werden tot de prullenmand van de geschiedenis. Door ze weer leven in te blazen, redt ze deze objecten, schudt de verwaarloosbare banaliteit van ze af, en plaatst ze in haar eigen leven, dat er natuurlijk ook zelf uniek of onnavolgbaar door wordt.

In elk geval hangt er in de kamers van haar appartement een uitzonderlijke atmosfeer. Sommigen zouden er onrustig of beklemd door worden; anderen kunnen het grappig vinden, zolang het niet in hun eigen huis terecht komt; en het is ook mogelijk om bezorgd te worden over de psychologie van wie dit alles bij elkaar heeft gebracht. De toeschouwer in dit onbeweeglijke theater raakt uit evenwicht, en dat is een effect dat Vriesendorp toch ook moet voelen, beleven en ondergaan. Wil ze dat gevoel van destabilisatie uitlokken bij haar bezoekers? Wil ze zichzelf uit evenwicht brengen, door deze collectie – en de objecten die er deel van uitmaken – onophoudelijk te wijzigen, te verplaatsen en te herschikken? Hoe huisselijk of 'eigen' kan dit interieur nog zijn? Toen Vriesendorp in Londen kwam wonen, voelde ze zich naar eigen zeggen een outsider. Vijftig jaar later lijkt ze een gelijkaardige





sensatie te willen bestendigen, in de kamers van dit appartement. Waarom? Wat zou de uitkomst zijn mocht dit interieur onderworpen worden aan een psychoanalyse zoals in *Critical Pursuit/Mind Game/Home Analysis Kit*? Of is de overvloed er net op gericht een eenduidige analyse onmogelijk te maken?

In de studio van Madelon Vriesendorp, net als in de rest van haar appartement in Londen, is nauwelijks nog plaats om te werken. Op grote, centraal gepositioneerde tafels, maar ook op lagere kastjes of krukjes tegen de muur, staan honderden en honderden dingen binnen handbereik. Het is wat men noemt een horizontale collectie: in plaats van objecten te classificeren en te ordenen in dozen die van een label worden voorzien en dan bovenop elkaar worden gezet, staan de items als bomen in een bos naast elkaar. Het is niet de diepte van het object die van belang is, maar de collectie van bovenaf gezien, zoals je door het raampje van een vliegtuig dat de landing heeft ingezet, kijkt naar de lappendeken van het Europese landschap.

Pinoccio en Mickey Mouse, Chinese poppen, Amerikaanse soldaten, Kuifje, een michelinmanneltje en het standbeeldje dat je krijgt als je een Oscar wint. Oud speelgoed gemaakt uit hout, oosterse porseleinen figuurtjes, handgemaakte en plastic poppen, beschilderd met patronen en lijnen of volledig effen. En dan natuurlijk architectuur of juist nog: gebouwen – een kasteel, een vuurtoren, een mausoleum, de bekende tv-toren uit Berlijn. Maar ook meer bizarre elementen: een ontleed en opengesneden lichaam dat de ligging van de organen toont; een eenzame hand met (opnieuw) rode nagellak; een blauwe deels menselijke krekeldie op een hoge houten kruk zit, een ketelvormig hoofddekseel draagt en een menselijk lichaam naar binnen werkt, het hoofd eerst; en natuurlijk de kerstman met vleugels – volgens Vriesendorp 'het ultieme object' omdat er een 'clash van culturen' in zichtbaar wordt: er is geen interview met haar beschikbaar waarin deze hybride engel niet ter sprake komt.

De verzameling of de verzamelingen van Vriesendorp stellen op die manier zichzelf dus tentoon, gewoon terwijl ze 'wonen' in haar atelier of haar appartement. Er moe-

ten geen sorteerkasten worden opengemaakt, er moet geen database worden geconsulteerd, en handschoenen zijn evenmin nodig. Deze verzameling wordt niet gedreven door het verlangen naar classificatie – integendeel: het is eerder de ambiguïteit of de onzekerheid omtrent de criteria voor het verzamelen die de collectie aansturen. Wat is 'verzamelbaar'? Wat is een creatie, en wat is gewoon een huishoudelijk voorwerp? De botsing tussen alles wat tot haar verzamelingen behoort – een botsing tussen onderwerp, afkomst, materialen, formaten maar ook thema's – is meer dan enkel een compulsieve actie, en ook het begin van iets dat nog geen duidelijke afloop kent. 'Wanneer ik nieuwe spullen verwerf,' zo zei Vriesendorp in een interview uit 2008, 'dan zet ik ze in de ontvangstruimte in de keuken, net naast de fruitschaal. Daar moeten de figuurtjes en de voorwerpen een tijdje wachten. Ik moet aan ze gewend raken als persoonlijkheden vooraleer ze hun uiteindelijke bestemming kunnen vinden tussen alle andere spullen.'

De collectie van Vriesendorp is op meerdere manieren vernaculair of zelfs populair te noemen: architectuur zonder architecten... kunst zonder kunstenaars... superhelden zonder waarde... De tentoongestelde objecten zijn zelden nieuw en zelden perfect. Er staat een soort dubbelzinnigheid op het spel: de voorwerpen 'vinden' en meenemen geeft symbolische waarde aan het banale, maar het blijven banale objecten zonder al te veel ruil- of gebruikswaarde. Vriesendorp noemt wat ze verzamelt 'right wrong things' – juiste foute dingen. Ze verkiest saaie architectuur in plaats van trofee-architectuur en vindt middelmaat belangrijker dan perfectie. 'In slechte kunst kan je duidelijk iemands aspiraties zien.' De meeste van de dingen die ze om zich heen heeft verzameld, hebben gefaald. Ze representeren de kwaliteit of het potentieel van verkeerde interpretaties en misverstanden – tussen twee culturen, tussen hoge en lage cultuur, tussen praktisch nut en doelloze schoonheid. Met opzet misverstanden opzoeken laat toe om waarden of lezingen om te keren. 'Mijn schilderijen bevatten subliminale boodschappen, maar meestal is dat onbewust. Mensen kunnen erin lezen wat ze willen. Ik wil ze niet vertellen wat ze

zien. Ik hoop altijd dat ze mijn werk verkeerd interpreteren of begrijpen. Daarom maak ik de titels altijd zo obscuur mogelijk.' Om dat te illustreren is er een anekdote die Vriesendorp vertelt. 'Op de radio vertelde een vrouw ooit een keer dat ze in slaap viel terwijl iemand anders het verhaal aan het doen was van een ongelooflijke ontdekking. Ze viel dus in slaap en droomde verder. Toen ze wakker werd, bleek dat ze allerlei dingen had gefantaseerd – dingen die door die man helemaal niet waren ontdekt, maar in haar verbeelding wel. Zo werken de dingen, denk ik. Je wordt geïnspireerd door iets en je brengt het een paar stappen verder.'

Figures. Twee anatomische modellen: van een volledig menselijk lichaam, om de bloedcirculatie, spieren en aders te illustreren en dan een kleinere, mannelijke torso met longen, hersenen en tanden volledig zichtbaar. Andere lichaamsdelen, verborgen, achteraan: een doos met een houten oefenpop, groene vingers met nagellak, stralen die uit de oogballen van een schedel schieten, een slinger van oogballampjes die over de gehele breedte van de kast hangt en dan... eieren, als lichamen die nog geboren moeten worden? Eén ei heeft benen, het andere is blauw en er is een poppetje op getekend.

Dieren. Drie identieke zwanen, een vierde zwaan kijkt in de tegenovergestelde richting. Naast hen een klein schilderij van vier zwanen op een rij. Fabeldieren: uit een kubus met een raster komt een gekleurde kikker tevoorschijn, Latijns-Amerikaanse stijl, die een beetje lijkt op standbeeldjes gemaakt uit toiletpapierrollen. Een slinger in textiel voor rond de bulten van een kameel hangt langs de kast naar beneden. Een grote houten haai die allesbehalve angst aanjaagt, de rugvin slap, als van leder gemaakt, en hij steekt vrolijk zijn tong uit.

Gebouwen. Een maquette in hout of schuim van het CCVT Headquarters in Peking van OMA/Rem Koolhaas, de London Bridge en de Taj Mahal als typische toeristische souvenirs, het alomtegenwoordige raster – het raster van een schaakbord op een bol en op een kubus (in 2009 maakte Vriesendorp een groot schaakbord voor de architectuurbijeenkomst van Rotterdam, dat in 2011 in het Rolex Learning Center in Lausanne in gebruik werd genomen). De

maquette van *The Idol Tower*, een uitgevoerd project uit 2009 voor de vijftigste verjaardag van het Guggenheimmuseum in New York: een toren met grote ramen om in de rotonde van het gebouw van Frank Lloyd Wright te plaatsen.

Of verzamelen nu een kunst is of niet – Madelon Vriesendorp is niet zomaar een verzamelende kunstenaar of een creatieve verzamelaar. De objecten om haar heen zijn zowel juwelen als grondstof. Ze gaat op schattenjacht zodat haar wereld kan groeien en haar werk vorm kan krijgen. Objecten en hun verhalen symboliseren niet alleen de nostalgische wil om herinneringen aan een bepaalde periode te bewaren, ze blijven ook een substantie waarvan de bestemming in de toekomst ligt.

Afbeeldingen:
Clara Leverd en Véronique Patteuw

Vertaling uit het Engels:
Christophe Van Gerrewey

Deze tekst is gebaseerd op een geleid bezoek aan het appartement van Madelon Vriesendorp in Londen, op 14 mei 2019.

Art & Language
John Baldessari
Dan Graham
Mike Kelley
Martin Kippenberger
Bruce Nauman
Thomas Schütte
Jan Vercruysse
Didier Vermeiren
Franz West
Heimo Zobernig

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A, Gent
t: +32 9 269 03 00
contact@herbertfoundation.org
www.herbertfoundation.org

Distance Extended / 1979–1997
Part I. Works and Documents from
Herbert Foundation

tot 6 juni 2021 – reserveer uw bezoek via onze website

Voorgeliefde kleren

NORA VEERMAN

Zomer 2020. In haar New Yorkse appartement scheurt de Amerikaans-Canadese schrijver en kunstenaar Leanne Shapton een deel van haar collectie designerkleren kapot: blouses, broeken, rokken, jurken van Prada, Hermès, Dries Van Noten, Stella McCartney. Terwijl haar dochter in de andere hoek van de woonkamer naar afleveringen van *The Simpsons* kijkt, haalt Shapton de repen stof een voor een door een recht-hoekig stuk stramien en knoopt ze tot dikke, bontgekleurde tapijten.

Ook in New York zijn deze zomer kantoren, scholen en winkels dicht. In een tijd waarin de meeste mensen nadrukkelijk op hun eigen spullen zijn aangewezen en zich er bovendien continu door omringd zien, is het scheuren en knopen voor Shapton een manier om de relatie tot haar kledingstukken te herzien, vertelt ze aan *The New York Times*. 'In plaats van mijn geliefde, ongedragen kleren heb ik nu een twintig kilo zwaar tapijt van ze.'

Uit Shaptons handeling spreekt een liefde voor kleren die voorbijgaat aan de vorm van de stukken zelf. Een kledingstuk kun je om verschillende redenen liefhebben: om hoe het gemaakt is, om de kleur of textuur, om hoe het valt of beweegt, of omdat het onlosmakelijk verbonden is met een moment, persoon of gevoel. Maar een kledingstuk vraagt erom gedragen te worden. Een ongedragen kledingstuk heeft iets mistroostigs. Zoals het daar plat en onbeweeglijk hangt, herinnert het misschien aan een stralende zomerdag, maar ook aan het feit dat het het daglicht niet meer zal zien; het doet denken aan het moment dat je er een onuitwasbare vlek in maakte of het drie maten kleiner uit de wasmachine trok, of wekt het onbehaaglijke besef dat je eigenlijk niet eens weet waarom je het niet meer draagt. Door haar oude kledingstukken te verscheuren, lijkt Shapton een poging te wagen ze van hun functie te ontdoen. En door de vorm te abstraheren, maakt ze ze tot voorwerpen die geen moeilijke vragen meer stellen. Shaptons omgang met haar oude kleren is zoals liefde kan zijn: teder en destructief tegelijk.

Die genegenheid voor kleren staat in scherp contrast met de gemiddelde consumptieve onverschilligheid ten opzichte van kleding, die blijkt uit recente onderzoeken naar de kledingindustrie, bijvoorbeeld het *Fast Fashion Onderzoek* dat de Nederlandse overheid in juni 2020 uitbracht. Tussen 2000 en 2015 verdubbelde het aantal geproduceerde kledingstukken wereldwijd tot honderd miljard per jaar. In dezelfde periode daalde het aantal keren dat kledingstukken gemiddeld worden gedragen met 36 procent. De gemiddelde Nederlander bezit zo'n 173 stuks kleding, waarvan een derde – soms nog met de kaartjes eraan – in de kast blijft hangen. Jaarlijks worden er 46 stuks aan die garderobe toegevoegd en worden er 40 weggegooid. Was kleding in het verleden een waardevol bezit waarvan het materiaal eindeloos werd hergebruikt, of in ieder geval hersteld, tegenwoordig is kleding een wegwerpproduct.

De gevolgen daarvan worden op indringende wijze in beeld gebracht in de documentaire *Goodwill Dumping* uit 2019 van modeontwerper Lisa Konno en regisseur Teddy Cherim. Gedurende een half jaar volgden Konno en Cherim de weg die kledingstukken afleggen nadat ze in Nederland in de textielbak zijn beland. Die tocht brengt hen in de documentaire naar sorteercentrum Wieland Textiles in Wormerveer, waar de containers met afgedankte kleren uittorenen boven de heftrucks die rondkarren over de betonnen vloeren. 'Het zijn vaak mooie materialen,' vertelt een medewerker, wijzend op de containers. 'Goede kleren, nog helemaal nieuw.'

De weg leidt naar Oost-Afrika, waarheen het grootste deel van het textiel wordt geëxporteerd. Wat versleten of kapot is, belandt in *landfills*, officieuze vuilnisbelten. Nog bruikbare kleren worden er niet gedoneerd, zoals de grote Leger des Heilslogo's en liefdadigheidslogos op veel textielbakken in Nederland suggereren, maar in balen verkocht aan Afrikaanse importeurs die de kle-



Hyacinthe Rigaud, Portret van Lodewijk XIV, 1701, Louvre, Parijs

ding via lokale handelaars op de markt brengen. Op de markt van Gikomba, in het centrum van Nairobi, liggen de kleren in hopen op zeiltjes of hangen ze in bossen aan marktkramen. De tweedehands kleding zorgt voor een levendige handel, maar er is sprake van overvloed: er is simpelweg te veel om te verkopen, en de verkopers kunnen de kwaliteit van de kleding in ingepakte balen niet voorspellen. Als die tegenvalt, blijft een groot deel van de kleren onverkocht.

Aan het begin van de documentaire zoomt de camera in op een van de marktkramen. In de stapel kleren lijkt iets te bewegen: strekken zich daar de vingers van een hand-schoen? En dat rek met sokken en petten, is dat niet een mensfiguur? Uit de bergen textiel verschijnen langzaam wezens, een soort kledinggollems met wapperende armen en franjes voor hun ogen. De 'monsters' zijn in feite een aantal marktgangers in grote, door Konno gemaakte pakken, die zich als de geesten van weggegooid kleren tot de kijker richten met een mengeling van trots en verwijt: waarom wilden jullie ons niet meer?

Betekenishandel

Om de drijfveer achter de wegwerpcultuur in de hedendaagse modesector te vatten, moeten we terug naar de basis van mode: kleding. Bijna iedereen ter wereld kleedt zich dagelijks, sommigen trekken zelfs meerdere keren per dag andere kleren aan. Kleding is niet alleen een manier om ons lichaam voor te bereiden op bepaalde activiteiten of omstandigheden – een extra laagje tegen de kou, een elastische, strakke broek om in te sporten – maar ook een medium om in de publieke ruimte te laten zien wie we zijn of willen zijn, van welke groepen we wel of geen deel uit wensen te maken, kortom, hoe we ons tot elkaar verhouden. Kleding is een manier om uitdrukking te geven aan identiteit, en daarmee een belangrijk onderdeel

van onze sociale dynamiek. Van dit basale gegeven maakt de kapitalistische mode-industrie maar al te graag gebruik. Merken en modeketens hyperboliseren het verband tussen identiteit en kleding (consumptiegoederen) onder meer in advertenties: 'It's all about you: laat je persoonlijkheid dit seizoen doorschijnen', kopt een H&M-advertentie uit 2012. 'Express yourself', luidt een recente campagneslogan van het online luxemodeplatform MatchesFashion. Niet zelden worden – zogeheten aspirationele – identiteitscategorieën aan producten verbonden: 'Een musthave-collectie voor vrije geesten', zo vertelt een advertentie van Forever 21 uit 2015 over de zomerkledinglijn. Hetzelfde gegeven vinden we terug in tijdschriften. In het julinumnummer van 2019 van *Elle Nederland* stond een editoriaal waarin de zomercollecties werden gepresenteerd aan de hand van vijf persoonstypen: de stedentripper, de strandhanger, de backpacker, de roadtripper en de inner traveler. Het tijdschrift wekt de indruk dat cultuurminnende stedenbezoekers uit te tekenen zijn in grafische prints, en dat groene satijnen haarbanden horen bij wie het liefst languit in het zand ligt met een cocktail in de hand.

De mode-industrie exploiteert de koppeling tussen identiteit en kleding vervolgens verder door aan verschillende identiteitscategorieën periodiek nieuwe vormen, kleuren en silhouetten te verbinden, en aangepaste stijlen te introduceren waarmee we onze identiteit een 'update' kunnen geven. Droeg de strandganger in 2019 nog een groene satijnen haarband, in 2021 is dat bij wijze van spreken een pastelkleurige hoofdsjaal. De satijnen haarband is daarmee automatisch gedateerd, of in de tussentijd misschien door andere groepen geadopteerd. Het kledingstuk is niet veranderd, maar de betekenis ervan wel. Hoewel het materiaal misschien nog goed is, heeft het object – in elk geval voor de strandganger – symbolisch afgedaan. Hetzelfde stelt Roland Barthes in

zijn bekende boek *Système de la mode* uit 1967, waarin hij mode gelijkstelt aan een taal waarin kledingstukken tekens zijn die door onder meer ontwerpers, tijdschriftenmakers en merken continu van andere betekenissen worden voorzien. De bedoeling hiervan, zo meent hij, is om bij consumenten steeds nieuwe verlangens op te roepen – en dus aanleidingen te genereren om iets nieuws te kopen en het oude af te stoten. De 'sluier' van betekenissen die om kledingstukken heen wordt geweven, aldus Barthes, 'vervangt de trage tijd van gebruik en slijtage door een soevereine tijd die zichzelf vrijelijk vernietigt in een jaarlijkse potlatch'. Met 'potlatch' lijkt Barthes te duiden op het ritueel van betekenisvernieuwing. Dat ritueel vond in 1967 misschien nog jaarlijks plaats, anno 2021 geven merken soms acht shows per jaar en liggen bij ketens als Primark, H&M en Zara wekelijks nieuwe collecties in de winkels. De cycli van productie, consumptie en destructie worden gedicteerd door een razendsnelle opeenvolging van trends, in de media gepresenteerd in de vorm van aantrekkelijke beelden die consumenten stimuleren om hun garderobe – en daarmee, is de achterliggende gedachte, zichzelf – te vernieuwen en verbeteren.

Zo bezien verkoopt de mode-industrie vooral betekenissen, waarvan kledingstukken schijnbaar inwisselbare dragers zijn. Maar dat verhuult het feit dat elk kledingstuk een eigen bestaan leidt, dat begint wanneer de grondstoffen ervoor worden geoogst en pas eindigt op het moment van zijn vernietiging. In de tijd daartussen heeft het object niet een, maar meerdere betekenissen en functies, en kruist zijn bestaan dat van verschillende mensen en andere objecten waarmee het relaties aangaat. In zijn artikel 'The Cultural Biography of Things' spreekt socioloog Igor Kopytoff van de 'biografieën' van objecten die zich ontvouwen tijdens, maar vooral ook voor en na het moment van vermarkting (het enige moment dat een object volgens Kopytoff echt perfect inwisselbare handelswaar is). Zo is een kledingstuk een deel van zijn bestaan iemands maakproject, iemands afval, en iemands – al dan niet geliefde – eigendom.

Vrouwen in kleren

In 2014 publiceerde Leanne Shapton samen met Hedi Julavits en Sheila Heti het boek *Women in Clothes*, een jaar later vertaald als *Vrouwen & kleren*. In het vuistdikke boek beantwoorden 642 vrouwen – onder wie Shapton, Julavits en Heti zelf – een reeks van vijftig vragen over kleding, zoals 'wat vind je mooi?', 'hoe ziet je kledingkast eruit?' of 'vertel ons over een item in je kledingkast dat je bewaart, maar nooit draagt. Waarom draag je het niet, en waarom bewaar je het toch?' In het boek is plaats voor gesprekken, gedichten, afbeeldingen van persoonlijke kledingverzamelingen ('de regenjassen van Odette Henderson', 'de kniekousen van Luise Stauss'), interviews en verhalen. Wat opvalt: meestal gaat het in het boek niet over wat kleren zijn of waar ze symbool voor staan, maar waartoe ze bewegen. Dat wil zeggen: specifieke kledingstukken vormen de aanleiding om hardop na te denken over politiek, religie, cultuur, leeftijd, lichamen, verlangens, relaties, geschiedenis en persoonlijke herinneringen. Door die gesprekken op de voorgrond te plaatsen maakt *Vrouwen & kleren*, als een van de weinige niet-wetenschappelijke publicaties, een serieuze zaak van praten over kleren, en in het bijzonder van vrouwen die praten over kleren. Mode werd en wordt in intellectuele kringen over het algemeen lichtzinnig gevonden, en vaak gewantrouwd. Daar is een antropologische verklaring voor. Volgens Daniel Miller komt de afkeer van denkers ten aanzien van mode en kleding voort uit de (veronderstelde) dichotomie tussen een 'innerlijke' en een 'uiterlijke' mens, een tweedeling die aan de basis ligt van de westerse filosofie. Daarbij wordt de binnenkant – het bewustzijn, het denkvermogen – als 'echter' en belangrijker beschouwd dan de buitenkant, het oppervlak, dat het 'ware' innerlijk hoogstens weerspiegelt, en in het slechtste geval afleidend of misleidend werkt.



Goodwill Dumping, 2019, foto Thijmen Doornik

Er valt ook een historische verklaring te geven. Tijdens de zogeheten *Great Masculine Renunciation* (de term is van John Carl Flügel) in de tweede helft van de achttiende eeuw wisselden mannen uit de hogere klassen hun zijden kniebroeken en kleurig geborduurde jassen massaal in voor het grauwe uniform van het industrieel kapitalisme. Deze ontwikkeling werd gedeeltelijk ingegeven door het rationalisme en utilitarisme van de Verlichting, waarin voor kwetsbare stoffen en opsmuk geen plaats was. Daarnaast werden de zijden pakken geassocieerd met het Franse ancien régime, en was eenieder die zich erin vertoonde in de aanloop naar en nasleep van de Revolutie een *easy target* voor de Jacobijnen. Hoewel ook vrouwenkleding een dergelijke ‘terugtrekking’ doormaakte, werd deze in de loop van de negentiende eeuw weer extravaganter: de verschijning van de (niet-werkende) vrouw moest weelde en status communiceren, waar die van de man dat niet meer deed. Sindsdien werd mode beschouwd als een ‘vrouwenzaak’. Een tweederangs hobby voor een tweederangs sekse – zo is mode zeker de laatste tweehonderd jaar gepresenteerd.

Rudy Kousbroek stelde in 1988 de nadrukkelijk retorische vraag: ‘Bestaat er iets dat nog stommer is dan sport?’ Jazeker, luidde zijn antwoord, dat was ‘de mode’. Modieuze vrouwen, zo schreef hij, kwamen er bij hem niet in. Wie serieus wil worden genomen, houdt zich nog altijd beter verre van modieuze kleding. Niet voor niets lopen politici, academici en ondernemers er over het algemeen overdreven a-modisch bij, in eenvormige, onveranderlijke (mantel)pakken in gedekte kleuren. Wie zichtbaar aandacht aan zijn of haar verschijning besteedt, wordt al snel beschouwd als ijdel. Een voorbeeld is de Nederlandse vicepremier en minister Hugo de Jonge, die onder zijn pak vaak uitgesproken puntschoenen met bloemenprint draagt van het merk Mascolori. *Algemeen Dagblad* kopte in juli 2020: “De ‘minister van de schoenen’ kan ook ‘schotterig’ hard werken” – alsof die twee elementen niet met elkaar te verenigen zouden zijn. Het Amerikaanse Congreslid Alexandria Ocasio-Cortez probeert dat vooroordeel juist actief te ontcrachten. In augustus 2020 maakte ze een filmpje voor de *Vogue*-

serie ‘Beauty Secrets’, waarin ze haar huidverzorgingsroutine laat zien. ‘Er bestaat een foutieve veronderstelling dat als je interesse hebt in schoonheid of mode, dat frivol is’, vertelt ze tussen twee crèmes door. ‘Maar het zijn eigenlijk een paar van de meest wezenlijke beslissingen die we maken.’

Zo toont ook *Vrouwen & kleren* aan dat praten over kleren belangrijk is om onszelf en elkaar te begrijpen. Kleren zijn juist géén directe representaties van wie we zijn, maar complexe eenheden die ons beïnvloeden, zowel in positieve als negatieve zin. ‘Elk nieuw stuk [lingerie] brengt een ander karakter in me naar boven’, vertelt Meghan Bean Flaherty. ‘Een heldin, een ingénue, een koppelaarster...’ Rose Waldman haalt in het boek een herinnering op aan een avond dat ze wegblijft van een lezing omdat ze zich niet op haar gemak voelt in de chassidische kleren die ze tijdens het evenement geacht wordt te dragen. Waldman baalt achteraf dat ze de lezing gemist heeft: ‘Kleren zouden niet zo’n macht mogen hebben.’

Kledingstukken beïnvloeden ons laten en doen, ze zetten ons in beweging, soms heel letterlijk. Shapton schrijft in een persoonlijk essay: ‘Ik zag een jurk bij een vrouw op een feest en wilde hem voor mezelf. Hij zag er cool en comfortabel en ontzettend chic uit.’ Het betreft een lange, losvallende jurk met een olijfgroen-blauw-gele bloemetjesprint. Shapton raakt met de drager van de jurk in gesprek, en doet dan plotseling iets waarmee ze zichzelf verrast: ‘Ik boog me voorover, reikte naar de naad van haar rok en raakte hem aan, en bewonderde hardop de lichte, dunne stof.’ De beweging is onwillekeurig, alsof de jurk haar als een magneet naar zich toetrekt. Shapton beschrijft niets minder dan een soort romantische ontmoeting – maar dan met een kledingstuk in plaats van een mens. Als ze thuiskomt koopt ze de jurk via het internet. Ze voelt zich er geweldig in, al ziet ze er in de jurk naar eigen zeggen ‘gewoon oké’ uit. De jurk is zo comfortabel dat ze op den duur zelfs vergeet dat ze hem aan heeft: ‘Een teken van zijn ware integratie in mijn garderobe.’

Die bijzondere uitwerking van kleren is niet alleen een reden om ze te kopen en te dragen, maar ook om ze te bewaren. Sheila Heti laat in *Vrouwen & kleren* de zelfbenoem-

de *declutter coach* Juliet Landau-Pope aan het woord, die mensen helpt hun huizen en kledingkasten uit te ruimen. Veel van hen blijken kleren te bewaren vanwege de verhalen en herinneringen die eraan verbonden zijn, omdat de kledingstukken een deel van henzelf vertegenwoordigen waarvoor in hun leven geen plaats (meer) is, maar dat ze niet willen verliezen. Er zijn nog andere manieren om ervaringen op te slaan; Landau-Pope stelt haar cliënten soms voor om die ervaringen op te schrijven, en de kledingstukken zelf weg te doen. De vraag is in hoeverre een verhaal op papier een kledingstuk kan vervangen. Door herinneringen op te schrijven stippelen we een vaste route uit door ons eigen geheugen, om die bij het herlezen steeds op min of meer dezelfde wijze af te leggen. Bij het voelen, ruiken, dragen van of kijken naar een kledingstuk bepalen we de route niet zelf, maar laten we ons door het object meevoeren naar al wat gevoeld, geroken, en gezien is.

Zo bezien heeft *clutter* meer potentie dan het bestaan van *declutter-coaches* en populaire opruimshows zoals *Tidying Up with Marie Kondo* doet vermoeden. Evengoed nemen kleren kostbare ruimte in beslag, en maken kasten of kamers vol ongebruikte gebruiksobjecten – want kleren zijn en blijven ook dat – vooral moedeloos. Een tussenoplossing zou zijn om er tapijten van te knopen, zoals Shapton doet: affectieve assemblages die het midden houden tussen kledingstuk, kleed en kunstwerk.

Spullenbiografie

De term ‘affect’ wordt in de cultuurwetenschappen wel gebruikt om de bewegende, moverende kracht die uitgaat van kledingstukken (en andere materie) te beschrijven. Het gaat dus om ‘affectiviteit’, het (van beide kanten) ontstaan om bewogen en geraakt te worden, en daarnaar te handelen. Diezelfde kracht, die maakt dat we kleren willen vastgrijpen, dragen en bij ons houden, kan er ook voor zorgen dat we ze op den duur willen afstoten. Sarah Ahmed spreekt van *sticky affect*, kleverig affect: wanneer we een object eenmaal hebben begrepen als een bron van positieve of nega-

tieve affecten, gaan we daar op anticiperen en bepaalt het voorwerp vervolgens onze ervaring. We verwachten dat hetzelfde gevoel zal terugkeren wanneer we weer in de nabijheid van het voorwerp zijn. Gebeurt dat niet, schrijft Ahmed, dan raken we ervan vervreemd.

Die vervreemding komt beeldend naar voren in het boek dat Shapton in 2009 uitbracht: een roman in de vorm van een veilingcatalogus, met de titel *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* – oftewel, in vertaling: *Belangrijke voorwerpen en persoonlijke bezittingen uit de collectie van Lenore Doolan en Harold Morris, inclusief boeken, kleding en sieraden*. De voorwerpen in de catalogus, zo begrijpt de lezer, zijn allemaal voormalig eigendommen van Lenore Doolan, taartcolumnist voor de culinaire rubriek van *The New York Times*, en de reislustige fotograaf Harold Morris. De reden dat ze hun bezittingen veilen, zo suggereert een korte tekst op de eerste pagina, is dat ze hun relatie hebben verbroken. De chronologisch geordende spullen, met bijschriften en prijzen, vertellen de liefdesgeschiedenis van Harold en Lenore, van de eerste ontmoeting op een Halloweenfeestje van vrienden tot het moment dat de twee uit elkaar gaan. Er zijn brieven en foto’s, boeken en cd’s, kaartjes en curiosa, en ook heel wat kleren: een reeks badpakken van Lenore, een collectie T-shirts van Harold, hoeden, zonnebrillen en een lange, zwarte avondjurk. Spullen die de twee samen kochten en soms deelden – er zijn foto’s van Lenore in vesten van Harold – of aan elkaar cadeau deden, voorwerpen die op een andere manier onlosmakelijk verbonden zijn aan het tweetal en hun momenten samen.

Door de relatiebreuk is de houding van Lenore en Harold niet alleen ten opzichte van elkaar, maar ook ten opzichte van de voorwerpen veranderd. Spullen die ooit vreugde of genegenheid opriepen zorgen nu voor boosheid of verdriet. Hoewel er zeker ook nog positieve herinneringen aan gekoppeld zijn, brengen deze na de scheiding niet minder, maar juist meer pijn teweeg. Weg ermee, moeten Harold en Lenore hebben gedacht. Ze brengen de spul-



Mary Quant bij de lancering van haar nieuwe collectie schoeisel, 1967, Londen

len in bij het fictieve veilinghuis Strachan & Quinn Auctioneers. De (ironische) datum van de veiling staat op het omslag aangekondigd: 14 februari 2009.

Waarom een veiling? De veilingcatalogus biedt Shapton – naar eigen zeggen ‘gepreoccupeerd door objecten en hun betekenis’ – een op voorwerpen gebaseerde vertelvorm. Ze vond de inspiratie toen ze in 2006 een veiling van de spullen van Truman Capote bezocht. ‘Het was alsof ik een autobiografie las, zij het een elliptische’, zo vertelde ze bij de verschijning van *Belangrijke voorwerpen* tegen *The Guardian*. Ook *Belangrijke voorwerpen* leest als een biografie; enerzijds van Lenore en Harold, en anderzijds van de voorwerpen die in de catalogus verzameld staan. Een voorbeeld is de Galliano-jurk (lot 1124, in goede staat, schouderbandjes ingenomen op de rug, maat 36, \$200-400). We leren dat Lenore hem waarschijnlijk kocht voor een *black tie*-nieuwjaarsdiner bij *The New York Times*; lot 1123 is de papieren uitnodiging voor het diner. Lot 1125 is een uitdraai van een e-mail van Harold aan Lenore, gedateerd 28 december 2003. De tekst luidt: ‘Ik weet het ik weet het ik weet het ik weet het ik weet het ik weet het ik weet het ik weet het en het spijt me!! Je snapt dat ik deze klus moest aannemen, ik heb meer portretten voor mijn boek nodig – ze kunnen niet allemaal van JOU zijn! De komende twee weken is mijn adres Groucho Club, 45 Dean Street, Londen.’ De lezer concludeert dat Lenore zonder Harold naar het feest is moeten gaan (of misschien wel thuis is gebleven), en dat de jurk na het etentje niet vaak meer gedragen is, vandaar de ‘goede staat’.

In *Belangrijke voorwerpen* kruisen de – in dit geval imaginaire – biografieën van mensen en objecten elkaar. Zoals de voorwerpen vertellen over de levens van twee mensen, brengen die twee mensen de levens van voorwerpen aan het licht. Dat Lenore en Harold zelf ‘slechts’ een episode zijn in de biografieën van die voorwerpen, wordt onderstreept door het gegeven dat ze veel van de spullen in de catalogus al tweedehands kochten, zo blijkt uit de beschrijvingen; als veilingobjecten verblijven ze nu in een limbus tussen de ene bezitter en de andere. De lezers worden

door de vorm van het boek in de positie van potentiële koper geplaatst en op een fysieke manier bij de voorwerpen (en levens) van Harold en Lenore betrokken.

Antidotum

Die betrokkenheid bij voorwerpen, in het bijzonder kleding, is bijzonder relevant in de context van de ecologische crisis waarin de modewereld, en de wereld in brede zin, op dit moment verkeert. Steeds vaker blijkt dat materiaal niet domweg de doelen van mensen dienen kan. De stoffelijkheid van de wereld dringt zich aan ons op in de vorm van stinkende, almaar groeiende *landfills*. Goedkope polyesters of met chemicaliën behandeld katoen bijten zich vast in onze huid en zorgen voor irritatie, allergische reacties en soms zelfs brandplekken. Steeds duidelijker wordt in welke mate ook kleding op onbedoelde manieren invloed uitoefent – niet alleen op mensen, maar ook op de planeet.

Als antidotum voor de schadelijke effecten van *fast fashion* wordt een grotere, positieve betrokkenheid bij kleding gepropageerd. ‘Loved clothes last’, luidt het motto van Fashion Revolution, een internationale beweging die strijdt voor een duurzame, eerlijke en transparante mode-industrie. De oprichter van Fashion Revolution, Orsola de Castro, suggereert in haar recent verschenen boek (met datzelfde motto als titel) verschillende manieren om kledingstukken ‘lief te hebben’: we kunnen ze personaliseren, repareren wanneer ze stuk zijn, of ervoor kiezen gaten en scheuren met rust te laten en ze te beschouwen als ‘een ode aan een moment dat het herinneren waard is’. Ontbrekende kanttekening: lang niet iedereen zal het zich sociaal gezien kunnen veroorloven om in versleten of zichtbaar gerepareerde kleding rond te lopen, althans niet zonder als slonzig of armoedig te worden bestempeld.

Gelijktijdig groeit internationaal de markt voor *pre-loved* kleding, ‘voorgeliefde’ kleding met andere woorden. *Pre-loved* heeft in de afgelopen jaren de termen ‘tweedehands’ en ‘vintage’ vervangen als aanduiding voor kleding die al een of meerdere eigenaren

heeft gehad. Tegenwoordig wordt *pre-loved* kleding gezien als een duurzamer alternatief voor het kopen van nieuwe kleding, een van de redenen dat de verkoop ervan een enorme opleving doormaakt. Met name online marktplaatsen, zoals United Wardrobe en Vinted, deden het de afgelopen jaren uitstekend. De tweedehands kledingmarkt is zelfs zo’n groeimarkt dat ook multinationals als Zalando en H&M er onlangs in zijn gestapt.

De naamsverandering van ‘tweedehands’ en ‘vintage’ naar *pre-loved* is veelzeggend. ‘Tweedehands’ impliceert een secundaire status, en ‘vintage’, ooit een aanduiding voor unieke, relatief oude stukken, is inmiddels verworpen tot een commerciële stoplap. *Pre-loved* zegt niet zo veel over de stijl of de leeftijd van het kledingstuk, maar lijkt vooral te benadrukken dat het in goede staat is, want met liefde verzorgd of behandeld; eventuele slijtage kan aan diezelfde affectie worden toegeschreven. De term benadrukt dat de eerdere eigenaren ervoor zorgden dat het kledingstuk uniek in plaats van afgedragen werd. Het kledingstuk beschikt over een eigen verhaal. De koper van een ‘voorgeliefd’ kledingstuk is degene die dat verhaal zal voortzetten.

Een dergelijk verhaal, al dan niet imaginair, kan een kledingstuk aantrekkelijker maken voor de koper. Volgens recent onderzoek van Linda Turunen en Hanna Leipämaa-Leskinen zijn consumenten eerder geneigd een emotionele band met een reeds gedragen kledingstuk aan te gaan dan met nieuwe stukken; ze beschouwen zichzelf als een ‘actieve partij in de lange en voortdurende levenscyclus van een luxeproduct’. Klanten repareerden hun tweedehands kledingstukken bovendien vaker dan nieuwe aankopen en ze werden meestal (opnieuw) doorverkocht in plaats van weggegooid.

De vraag is of de nieuwe naamgeving daadwerkelijk een nieuwe houding ten opzichte van kleding, materiaal, mens en milieu signaleert. De verkoop van ‘voorgeliefde’ kleren bestaat immers nog altijd bij de gratie van het wegdoen; er dient ruimte te worden gemaakt in de klerenkast voor nieuwe spullen. Een kledingstuk van een verhaal voorzien (‘storytelling’) is daarbij

voor ‘eerstehands’ modebedrijven als Zara of H&M een gemakkelijk te incorporeren strategie, die naadloos aansluit bij de zoektocht van hedendaagse consumenten naar authenticiteit en bezieling – een nieuwe variant op de barthesiaanse ‘betekenissluiers’. Of echte liefde dan is aan te leren, zoals De Castro voorstelt, of eerder voorbehouden is aan geboren spullenliefhebbers zoals Shapton, moet zich nog uitwijzen.

Literatuur

- Sara Ahmed, ‘Happy Objects’, in: Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (red.), *The Affect Theory Reader*, Durham en Londen, Duke University Press, 2010, pp. 29-51.
- Roland Barthes, *Système de la Mode*, Parijs, Éditions du Seuil, 1967.
- Orsola de Castro, *Loved Clothes Last. How the Joy of Rewearing and Repairing Your Clothes Can Be a Revolutionary Act*, Londen, Penguin Books, 2021.
- John Carl Flügel, *The Psychology of Clothes*, Londen, Hogarth Press, 1930.
- Sheila Heti, Heidi Julavits, Leanne Shapton, *Women in Clothes*, Londen, Penguin Books, 2014.
- Igor Kopytoff, ‘The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process’, in: Arjun Appadurai (red.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-92.
- KV Plus in opdracht van het Ministerie van Infrastructuur en Waterstaat, *Fast Fashion Onderzoek*, Arnhem, 2020.
- Daniel Miller, *Stuff*, Cambridge, Oxford en Boston, Polity Press, 2009.
- Leanne Shapton, *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry*, Londen, Berlijn en New York, Bloomsbury Publishing, 2009. De vertaling van Nico Groen verscheen in 2009 bij De Bezige Bij.
- Lou Stoppard, ‘The Joy of Old Clothes’, *The New York Times*, 2 september 2020.
- Linda Turunen en Hanna Leipämaa-Leskinen, ‘Pre-Loved Luxury. Identifying the Meanings of Second-Hand Luxury Possessions’, *Journal of Product & Brand Management*, nr. 1, 2015, pp. 57-65.

FRI
ESM
USE
UM



27 maart 2021
t/m 6 maart 2022

friesmuseum.nl
leeuwarden

TRINIS

it's possible to raise the ceiling a bit*

makhacheva

*work zoom 28 July 2020 excerpt, describing museum technical team possibilities, coordinator of exhibition construction Daniel Hoogterp



provincje fryslân
provincie fryslân



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap



Gemeente Leeuwarden

BankGiroLoterij
— SINDS 1961 —

ABE BONNEMA
STICHTING

vrienden
fries museum

Beeld: Taus Makhacheva, *Charivari*, mixed media installation, 2019. Architect: Maria Serova. Text: Alexander Snegirev. Costume design: Panika Derevyva. Photo: Pat Verbruggen, Commissioned by YARAT Contemporary Art Space

Midlifecrisis

Actie en interactie in het werk van Vaast Colson

KOEN SELS

Eind augustus 2020 werd ik door de Antwerpse kunstenaar Vaast Colson uitgenodigd om in de Genkse residentieplek FLACC te komen praten over zijn verblijf. Genk is niet bepaald een ballingsoord, maar ik moest een trein, een lijnbus en een taxi nemen, en drie keer overstappen. Een onzekere coronazomer liep stilaan ten einde, maar september zou geen feestelijk nieuw cultuurjaar inluiden, geen herstel van de oneindige mobiliteit die we vandaag *normaal* noemen: een drift die zich nergens aan laat vasthaken, en die de hedendaagse kunst niet minder kenmerkt dan de markt.

Colson zat er al enkele weken geïsoleerd van die isolatie, niet om te werken aan nieuw werk, maar om zijn omvangrijke persoonlijke archief boven te halen: naast een verzamelaar van andermans kunst is Colson ook een goed georganiseerde *hoarder* van de parafernalia die een rol speelden in zijn werk. Volledig was zijn afzondering niet, want ik was de laatste in een reeks bezoekers: hij ging tijdens zijn residentie ook in gesprek met een psychoanalist, een galerist, een verzamelaar, een medewerker van het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen van het M HKA, enkele leden van de *voorforvaast fanclub*, en de twee stichtende leden van de Vaast Colson Foundation, die de kunstenaar al enige jaren ondersteunt met logistieke en andere bijstand. Hoewel hij er strikt genomen niets nieuws produceerde, pasten die gesprekken duidelijk in een relationele praktijk – een term die de laatste decennia alomtegenwoordig werd in de kunstwereld en die de onophoudelijke activiteiten van het *maken* en het *oefenen* oproept.

Het werk van Colson stond altijd al in het teken van interactie, participatie en ontmoeting. Centraal staan niet de objecten die de kunstenaar maakt, maar alles wat zich daarrond afspeelt: de productie, presentatie en receptie. De residentie kon dus niet anders zijn dan een deel van zijn werk, maar tegelijk leek ze de afsluiting van een hoofdstuk. Op de vloer van een grote polyvalente ruimte stalde Colson alle spullen uit die ooit een functie hadden binnen zijn kunstenaarschap. Tal van rekvisieten, decorstukken, T-shirts en andere restanten en onderdelen van kunstwerken en acties lagen netjes verdeeld in afgebakende vakken. Op tafels stonden ook nog meterslange rijen ringmappen met daarin de kleinste sporen van artistieke en aanverwante activiteiten. Er waren schoolrapporten te zien, familiefoto's, papiertjes met gekrabbelde teksten van zijn eerste band, flyers van tentoonstellingen, krantenartikels, schetsen, kassabonnetjes.

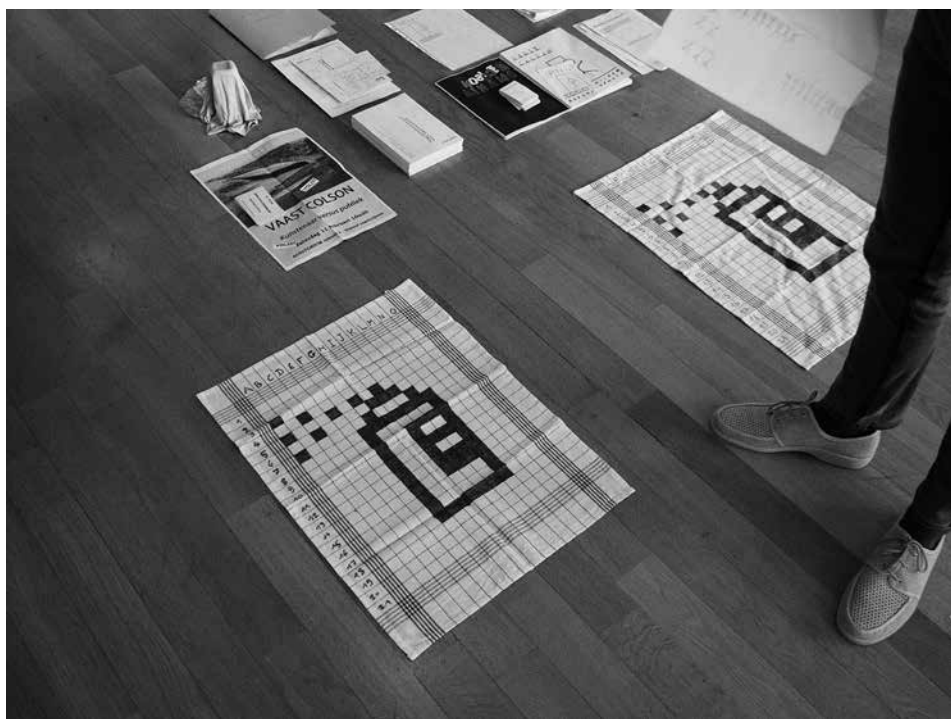
Al die objecten leken gereduceerd tot resten; het productieproces was eruit verdampd. Een stroom van lopende activiteiten was versnipperd tot een ruimtelijke orde – een raster waarin de dingen weliswaar een finale categorie hadden gevonden, maar ook betekenisloos waren geworden. De

spullen lagen er als op een rommelmarkt, klaar om afgedankt en doorgegeven te worden. Het was ook een conclusie die zich aan de kunstenaar zelf opdrong: hij overwoog om zich van de materiële sporen van twee decennia werken te ontdoen. Maar wat houd je over als je – om de bekende woorden van Marx te parafraseren – alles wat solide is in lucht laat opgaan?

Colson zocht duidelijk een grens op, maar misschien deed hij dat evenzeer om die grens te bewaren als om haar te overschrijden. Want hoewel zijn werk aan de ene kant altijd neeg naar *dematerialisering*, is het aan de andere kant ook altijd verankerd geweest in de concrete vormen, texturen en tradities van de klassieke media. Veel van zijn werken performen of becoming nadrukkelijk het maakproces van sculpturen, tekeningen, schilderijen of boeken. Een veelzeggend voorbeeld is de reeks *Guillotine Paintings*. Ze bestaan uit houten kaders waarin twee matte aluminium platen over een derde, glanzende plaat zijn geschoven. De aan *minimal art* verwante materialen presenteren deze werken expliciet als een executie. Ze zijn af omdat het mes is gevallen: hun voltooiing betekende de uitvoering van een verdicht. De twee 'messen' leken ook te verbergen wat erachter lag: een oppervlak waarin de kunstenaar of toeschouwer zichzelf kon zien?

Veel werken van Colson bouwen een dergelijke onmogelijkheid tot tentoonstellen in. Vaak enten ze zich op achterliggende processen van institutionalisering en commodificatie, alleen maar om die logica's te laten rondcirkelen in paradoxen. Een exemplarisch vroeg werk uit 2005, dat leest als een intentieverklaring, is *You Used To Be Part of Something*. Het is een roze taartpunt in schuim, deel van een reeks van twaalf edities. Samen zouden ze een volledige taart vormen, maar ze zijn inmiddels onherroepelijk gescheiden na verkoop. De koper kan het ding presenteren op de houten kist waarin het verpakt zat. Die kist kan dus als sokkel dienen, dat wil zeggen als een mobiele, institutionele basis waarop het object herkenbaar wordt als kunstwerk. Pas als uitgepakt product verandert dit voorwerp in een artistiek object, zo lijkt de suggestie, maar dan is het werk – de praktijk en het leven waarvan het deel uitmaakte – eruit verdwenen. *You can't have your cake and eat it*, luidt het bekende gezegde. Wie iets consumeert, moet het vernietigen.

Het (volledige) kunstwerk is net zomin te koop als dat de sculptuur echt eetbaar zou zijn. Door de verwijzingen naar taartdiagrammen legt het werk bovendien expliciet een verband tussen individualisering en commercie: als consument worden we in de eerste plaats *verdeeld*, zo lijkt het te suggereren. Uit de titel spreekt vooral een gevoel van verloren integriteit. Het zou de desintegratie van de grotere gemeenschap kunnen zijn, maar ook die van een jonge kunstenaar die wordt opgenomen in de kunstwereld en wiens werk uit het verband van een omvattende scene wordt gelicht.



Residentie Vaast Colson in FLACC, Genk, 2020

Colson creëert geen afgewerkte objecten die geconsumeerd kunnen worden, maar modules voor actie en interactie. Wie zijn twee kloke, glossy monografieën doorbladerd (99-09 en 09-15), krijgt geen duidelijk overzicht van afzonderlijke werken of tentoonstellingen. De boeken zien er goedkoop en bewust tijdgebonden uit, en doen nog het meeste denken aan het bekende culturele jaarboek *Snoecks*, of aan commerciële catalogi. Ze bevatten nauwelijks reproducties van tastbare kunstwerken, al zou je ook kunnen zeggen dat Colsons hele artistieke productie een commodificatieproces is – en dat hij een niet aflatende stroom van *ervaringen* produceert. De boeken tonen een kunstenaarschap dat niet helder van het leven 'buiten' het werk te onderscheiden valt. Colson is voortdurend in zijn werk aanwezig, bijvoorbeeld op foto's van acties en feesten; zelfs zijn huwelijk met kunstenaar Nel Aerts wordt er een onderdeel van, net als van het oeuvre van Aerts, zoals bleek uit een gesprek met Koen Brams (*De Witte Raaf* nr. 203). Het lokale netwerk van de kunstenaar staat centraal, en veel van zijn werk speelt zich af in de context van evenementen die hij in de DIY-geest mee organiseerde.

Colson is ook binnen zijn werk in de eerste plaats een organisator. Zijn objecten, zoals de 'gezelschapsspelen' die hij recent maakte, zijn ontwikkeld om situaties te faciliteren; ze vragen erom steeds opnieuw geactiveerd te worden. Zonder deze actie, zonder invulling, context en deelnemers schiet van de situatie alleen een lege, abstracte vorm over: een dood werk. Waarom een spel bezitten als je er niet mee gaat spelen? Met andere woorden: de modules die hij maakt zijn

niet het eigenlijke kunstwerk. Het werk is een abstracte relatie die productie en receptie verbindt; de kunstenaar is een mobiele en veranderlijke plek in een netwerk. Het is de toeschouwer die het kunstwerk afmaakt, zei Marcel Duchamp, maar dat veronderstelt nog altijd een mogelijke voltooiing. Voor Colson zijn het werk en de kunst een virtuele structuur die steeds geactualiseerd, en op- of ingevuld moet worden. Het kunstwerk is mobiel en gericht op een toekomst die nog niet vastligt – op toekomstig plezier.

Het kunstwerk wordt bij Colson haast een interface, een plek voor ontmoeting, met een specifieke vormgeving. De dynamiek is relationeel en contextueel. Tegelijk is zijn werk ook anti-institutioneel, tenminste als we het instituut begrijpen als de plek waar het product uit de productie wordt gehaald: een galerie of museum. Het verliest zijn betekenis wanneer het wordt tentoongesteld en 'uit zijn context' wordt getild. Een klassieke tentoonstelling is voor hem een afronding: hij laat zijn werk liever circuleren in plaats van de cirkel rond te maken. Hij is geïnteresseerd in productieve problemen, niet in finale oplossingen. Het is een doodoener, maar het minste wat je kunt zeggen is dat je nooit precies weet wat je kunt verwachten van zijn tentoonstellingen.

Door die nadruk op actie en interactie is het niet verwonderlijk dat Colson voltijs aanwezig was op zijn tentoonstelling in het M HKA in 2016. Het had een overzichtstentoonstelling kunnen worden, een afsluiting van een periode, maar het was een nadrukkelijk onafte tentoonstelling. Colson verplaatste zijn atelier en archief integraal naar het museum. De titel van de tentoon-



Vaast Colson, Very Good / Good / Not So Good / Bad, 2016, foto M HKA

stelling, *Still some cream on the screen*, gaf ook aan dat wat er werd getoond nog niet helemaal ‘uitgedroogd’ was. Er waren weliswaar werken te zien, onder meer de hierboven vermelde titels, maar ze droegen nog de sporen van de libidineuze dynamiek waar het in werkelijkheid om ging: werken, iets tonen of iets zien, daarover praten, deel uitmaken van een sociale context, en relaties ontwikkelen die belangrijk zijn. De context was overigens ook nadrukkelijk aanwezig doordat Colson de vloer deelde met generatiegenoot Kati Heck. De titel van de dubbeltentoonstelling luidde veelzeggend *Show me yours and I'll show you mine*, ofwel: kijken en bekeken worden.

Colson was ook beschikbaar voor gesprekken in het M HKA. In het midden van de tentoonstelling had hij een module voor productie en ontmoeting gebouwd, waar hij naast zijn archief een collectie van werken van andere (veelal bevriende) kunstenaars toonde. Vlak bij die module was er een soort oordeelmaschine te zien. Het werk, getiteld *Very Good / Good / Not So Good / Bad*, bestond uit een systeem van buizen waaruit net als bij de lotto ballen rolden. Met zijn sarcastische verwijzing naar enquêtes die peilen naar emotionele gesteldheden wees het werk ook op een gevoelsleven dat nog *niet* door afgebakende ethische of esthetische begrippen was bepaald. Tegelijk leverde het artistieke beslissingen op. Ook al waren ze willekeurig en op geen enkel ander principe dan het toeval gebaseerd, de kunstenaar kon er mee aan de slag.

In FLACC maakte hij de tegenovergestelde beweging. Colsons beslissing om zijn spullen uit te stallen had iets dramatisch: zo terugblikken lijkt iets wat je doet in het mid-



Vaast Colson, voorforvaast fanclub, 2016, foto M HKA



Vaast Colson, Schwarzer Peter – Das Original, 2019, LLS Paleis, Antwerpen

den van je leven. Maar kun je een midlifecrisis doormaken als het leven één lange opeenvolging van ‘middens’ is? Veronderstelt een leven dat altijd in ontwikkeling is niet juist een constante opeenvolging van productieve crisissen: een oneindige jeugd, een voortdurende puberteit zonder volwassenheid? En hoe kun je de balans opmaken als het leven zich laat kristalliseren in een volwassenheid die kan worden heroverwogen? Moet het idee van een voortdurende progressie van crisis naar crisis niet zelf heroverwogen worden? Het gaat dan niet om de helderheid van het moralisme, maar om de vraag of dingen ‘werken’. Misschien is het beste antwoord bij tegenstellingen als deze altijd de verzwegen derde mogelijkheid: open zijn (jeugd) én grenzen stellen (volwassenheid). En soms ook iets afronden, bijvoorbeeld.

Hier manifesteerde zich een tegenkracht die altijd in Colsons werk aanwezig is geweest. Hoe valt bijvoorbeeld zijn analoge verzamelsucht te rijmen met de idee van de kunst als een open en virtueel heden? Staan de situaties of problemen die hij creëert volkomen open voor het toeval? Wordt dat toeval in Colsons spelen niet juist voortdurend begrensd? Is die begrenzing niet noodzakelijk?

Een paradox alvast is dat de figuur van de kunstenaar fundamenteel blijft. Die figuur, en niet het virtuele kunstwerk, is het verschuivende brandpunt van de relaties, contexten en situaties die Colson vormgeeft: hij organiseert, hij bepaalt de regels van het spel, hij is de figuur die zich in alle situaties herhaalt. Daarom wordt de kunstenaarsfiguur, en niet het spel, het eigenlijke werk. De kunstenaar is de lege plek die steeds weer ingevuld moet worden; zijn oeuvre is een wordingsproject. Het werk is de abstracte, virtuele ruimte waarbinnen de kunstenaar tijdelijke, intersubjectieve identiteiten tot stand kan brengen. Het heden van de kunstenaar is een problematische situatie waar-

binnen hij steeds iemand anders wordt, zijn verleden is het document dat getuigt van vroegere transformaties, zijn toekomst een open ruimte van nieuwe productieve situaties. Het ik is in zekere zin de crisis zelf.

Ik vermoed dat Colsons analoge speelruimtes in het teken staan van een virtualiteit die ook digitale netwerken en interfaces kenmerken, maar dat de kunstenaar tegelijk terugdeinst voor het volledige toeval. Archiveren lijkt voor hem een kwestie van grenzen stellen aan een stroom die niet door het individuele geheugen kan worden gereproduceerd, en die via een versplintering van momenten en identiteiten toewerkt naar een toekomst die helemaal niets meer wil vasthouden. Een dergelijke verstrooiing vindt plaats op digitale interfaces: elke post of elk bericht is een bevestiging van aanwezigheid, van een identiteit die gemedieerd wordt door de blik van anderen en door het medium dat die blik faciliteert. In potentie zijn de identiteiten die deze interfaces opleveren serieel en fragmentarisch. Maar in realiteit zijn ze vaak generisch: ze neigen, via voortdurende bemiddeling, naar een norm. Wat aan de ene kant schizofreen wordt gemaakt, wordt aan de andere kant genormaliseerd.

Colson, geboren in 1977, maakt deel uit van een generatie kunstenaars die niet opgroeide met sociale netwerken, maar wel al bekend was met processen van dematerialisering en virtualisering – de beeldende kunst pionierde hier zelfs al vanaf de jaren zestig in. Colsons werk droomt van een altijd onvolgroeid geheel van virtuele mogelijkheden en momentane, toevallige actualiseringen. Maar die stroom blijft wel geworteld, in een lokale scene, een analoge werkelijkheid van materialen, zelfs een traditie. Zijn werk speelt zich altijd af in specifieke, lokale contexten en verzet zich nadrukkelijk tegen het generische. Zou het kunnen dat een generatie die opgroeide in

de hoop altijd jonge kunstenaar te blijven vandaag op een grens stoot? En dat er zich een onvoorzien generatieconflict aftekent, een vervreemding van een kunst die zich alsmaar meer online is gaan afspelen, in interfaces die je verleiden om beeld na beeld te affirmeren? Zijn het de versnelde consumptie en virtualisering die deze generatie nu laat ontdekken dat ze niet zo open was als ze dacht te zijn? Is dat de finale keuze: zwemmen of aan de kant blijven staan? Pompen of verzuipen?

Colson stuurde me na het bezoek een tekst van Boris Groys uit 2002, ‘De eenzaamheid van het project’. Groys stelt daarin dat de hedendaagse kunst zich meer en meer is gaan modelleren als project – en dus niet als een proces dat gericht is op een autonoom, afgerond kunstwerk. Als project is het werk in principe onvoltooibaar. Dergelijke projecten kunnen enkel gerepresenteerd worden als document. Groys’ centrale vraag is waarom het uitvoeren van een project isolatie vereist: ‘Elk project is boven alles de verklaring van een andere, nieuwe toekomst die moet komen eenmaal het project uitgevoerd is. [...] Maar om zo’n nieuwe toekomst te bewerkstelligen moet men eerst voor zichzelf een periode vrij nemen of afwezig zijn, zodat het project ervoor zorgt dat zijn uitvoerder terechtkomt in een parallelle staat van heterogene tijd.’

Wat volgt er op de afwezigheid en de heterogene tijd die Colson opzocht in FLACC? Wordt de productie weer op gang getrokken, wordt er verder gewerkt aan de Vaast Colson Foundation? Of gaat hij een ander spoor volgen, en kan dat spoor iets anders brengen dan alweer de productie van het nieuwe? De betekenis van zijn residentie blijft open; voorlopig heeft Colson zijn archief opnieuw opgeborgen in zijn atelier. Een verkoop zou hoe dan ook een kaalslag inhouden: een totale tabula rasa – en daarna opnieuw beginnen, zonder de ballast van spullen. Zou ook Colson dan helemaal uit zijn werk verdwijnen? De kunstenaar zei dat hij eraan dacht om, opnieuw de logica van de markt volgend, een curriculum vitae te maken op basis van zijn autobiografische onderzoeken. Zou dat cv tegelijk een doodsbbericht zijn van de kunstenaarsfiguur als organisator van situaties? Hoeveel toeval kan de kunstenaar omarmen, hoe open kan zijn werk zijn? Waar gaat het werk op in het netwerk? Wanneer is het niet langer een project van één kunstenaar?



Vaast Colson, You Used To Be Part of Something, 2005, foto M HKA



Vaast Colson, Still some cream on the screen, 2016, foto M HKA

Een eerdere versie van deze tekst werd geschreven voor het jaarboek *FLACC 20.1*.

Bitte Nicht Berühren / Please Do Not Touch

Recente tentoonstellingen van Charlotte Posenenske

KARINA SCARLET DE VRIES &
TIMO DEMOLLIN

Metalen en golfkartonnen vierkante buis-modules die in eindeloze variaties opduiken: in stapelingen, symmetrische composities of herhaalde sequenties; in willekeurig ogende kronkelingen die alle kanten op kunnen gaan, als vrijstaande sculptuur of bevestigd aan een gebouw. Het oog heeft de afgelopen jaren moeilijk kunnen ontsnappen aan de fotogenieke geometrische sculpturen uit het herontdekte oeuvre van Charlotte Posenenske (1930-1985, geboren als Charlotte Mayer). De reizende tentoonstelling *Charlotte Posenenske. Work in Progress* is de recentste tour de force waarmee vier grote musea pogen het werk van deze Duitse kunstenaar voor eens en voor altijd in te bedden in de canon van de hedendaagse kunst.¹ Posenenskies innovatieve kunstwerken werden immers al in de jaren zestig prominent opgenomen in de groepstentoonstellingen die minimal en conceptual art introduceerden bij het Europese publiek, zo meldt de bijbehorende catalogus.²

Posenenske werd opgeleid in de jaren vijftig als schilder en decorvormgever, waarna ze series abstracte werken op papier maakte met semimechanische methoden, onder meer met paletmes en spuitverf. Haar werk ontwikkelde zich richting variaties in monochroom geschilderde reliëfwerken in metaal, gevouwen en gebogen of meer rechtlijnige vormen. Het zijn met name de latere modulaire en interactieve sculpturen *Serie D Vierkantrohre*, *Serie DW Vierkantrohre* en *Serie E Drehflügel*, die tegenwoordig gretig aftrek vinden bij tentoonstellingsmakers. Deze tussen 1966 en 1967 gerealiseerde sculpturen spiegelde in hun fabrieksproductie en assemblage de hang naar efficiëntie en standaardisatie die toen de economische ontwikkelingen in Duitsland kenmerkte. Maar meer dan zich enkel te verhouden tot de materiële omstandigheden van haar tijd, wilde Posenenske zich ook verzetten tegen de dominante structuren die haar kunstproductie beïnvloedden. Dat deed ze door met haar sculpturen alternatieve vormen van werk, waarde en samenwerking te bepleiten. Zo besloot ze de bouwonderdelen van *Serie D/DW*, die zij beschouwde als 'prototypen voor massaproductie', industrieel te laten produceren in ongelimiteerde oplage en tegen een lage kostprijs.³ De taak om de *Serie D/DW* samen te stellen droeg ze over aan de gebruikers – in de woorden van de kunstenaar: de 'consumenten' van haar kunstwerken – waarmee ze tentoonstellingsmakers, verzamelaars en ook het publiek promoveerde tot gelijkwaardige coauteurs, met wie zij de verantwoordelijkheid voor het sculpturale eindproduct zou delen. Een soortgelijke interactie vond plaats bij de varianten in *Serie E*: het stond de toeschouwer vrij de draaibare panelen van deze semiarchitecturale raamwerken in hout en aluminium naar eigen inzicht te positioneren – openen, sluiten, of tot composities verwerken. Met iedere handeling ontstond telkens een gesprek tussen de toeschouwers over de veranderlijkheid van de ruimte.

Het Nederlandse en Belgische publiek heeft meerdere mogelijkheden gehad om op korte afstand solotentoonstellingen van Posenenske te bezoeken, waaronder *Charlotte Posenenske. Lexicon van oneindige beweging* in het Kröller-Müller Museum in Otterlo in 2019, en de tweede Europese halte van *Charlotte Posenenske. Work in Progress*, in K20 in Düsseldorf in de zomer van 2020. Na de meer kleinschalige opstelling in het Kröller-Müller was het uitkijken naar de verschillen in presentatie en positionering van het werk op de grotere tentoonstelling in K20, gecureerd door Isabelle Malz. Waar in Otterlo gebruik werd gemaakt van de architectuur als drager van enkele experimenteel geplaatste sculpturen, werd in K20 een meeromvattend en wat braaf overzicht op Posenenskies oeuvre geboden. Opvallend was dat in beide presentaties subtiele maar betekenisvolle wijzigingen werden aange-



bracht aan enkele werken. De gastcuratoren van Kröller-Müller, Suzanne Wallinga en Eloise Sweetman, maakten een opstelling waarin 'originele' onderdelen van *Serie D* werden gecombineerd met nieuw vervaardigde 'reproducties'. In K20 werden waarschuwingen toegevoegd aan een prototype van de *Serie E*-sculpturen: 'Bitte Nicht Berühren / Please Do Not Touch'. In plaats van bezoekers uit te nodigen tot interactie, werden Posenenskies 'consumenten' op afstand gehouden, hoewel aan de andere kant van de zaal een exemplaar stond dat wel 'functioneerde'.

Deze twee voorbeelden demonstren de frictie tussen Posenenskies oorspronkelijke intenties en de manier waarop tentoonstellingsmakers de oneindig reproduceerbare industriële voorwerpen schaars willen maken door originele prototypen als 'authentic' voor te stellen. Instituten en verzamelaars hechten logischerwijs veel waarde aan oorspronkelijkheid en herkomst. Toch beoogde deze kunstenaar juist geen 'individuele objecten voor individuen' te willen maken.⁴ Negeren Kröller-Müller en K20 daarom Posenenskies kritische doelstelling? En vormt dit een probleem voor de receptie van haar werk?

De toevoeging van Posenenskies oeuvre aan de canon van de conceptuele kunst is interessant omdat de revolutionaire ambities van het conceptualisme betwist zijn. Lucy Lippards teksten over de 'dematerialisering' van het kunstvoorwerp staan daarbij centraal: door kunstobjecten in te ruilen voor kortstondige ervaringen kan kunst ontsnappen aan de onderdrukkende marktlogica van het kapitalisme. Onder meer Alexander Alberro heeft vervolgens verklaard dat het een hardnekkige mythe is te denken dat de marktlogica te omzeilen valt.⁵ In afwezigheid van fysieke objecten kan onder meer de documentatie van eerdere ideeën kunst evenzeer gefetisjeerd worden. Bovendien hebben vele conceptuele kunstenaars eigenhandig hun werk actief in de markt gezet. Desondanks is de aanval op het materiële kunstwerk gepopulariseerd als een met het conceptualisme verbonden strategie die de goederenstatus van kunst zou kunnen omzeilen.

Ook Posenenske trachtte de waarde van het kunstobject te bevragen, niet zozeer door een reductie van de objectstatus als wel door oneindige vermenigvuldiging. Ze gebruikte daarom eenvoudige, betaalbare en voorhanden zijnde materialen. Zij zag haar kunst niet als het onschendbare product van een unieke creatieve daad, of iets dergelijks, maar als een resultaat van montage en revisie. Bijgevolg vormde het voor haar geen probleem wanneer sculpturen na gebruik tekens van slijtage vertoonden. Hoe valt dat te rijmen met de aanwezigheid in K20 van de *Serie E*-sculptuur, die als 'delicaat origineel' (een bruikleen uit Museum Ludwig) niet meer aangeraakt mag wor-

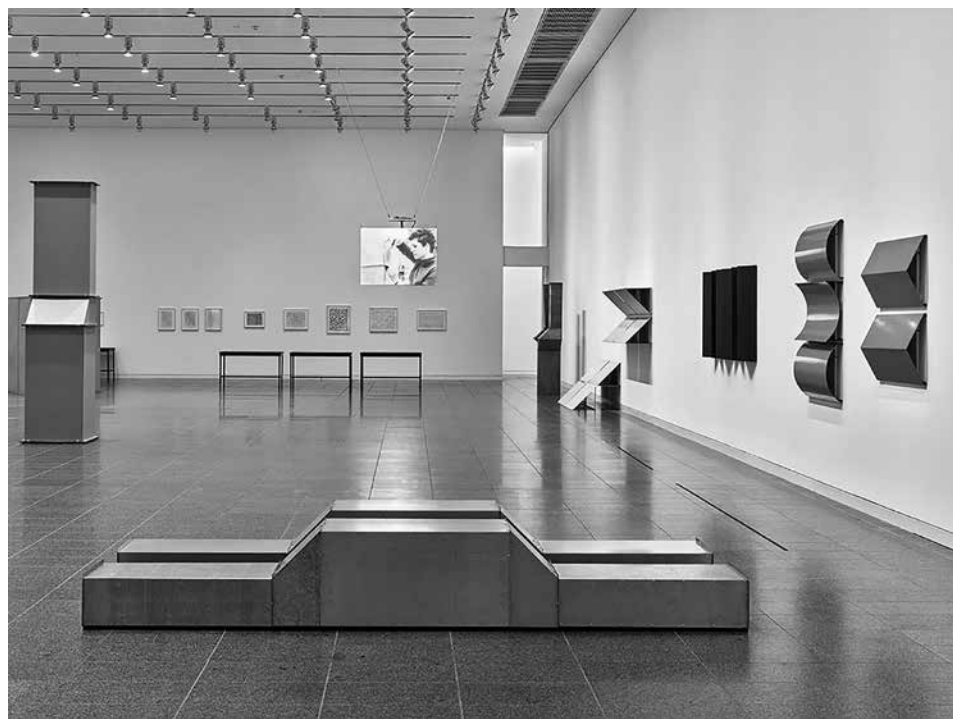


Charlotte Posenenske. Lexicon van oneindige beweging
Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2019, foto's Shimmer

den? Posenenskies ideeën en intenties lijken in de marge te raken, in de zin dat ze vooral terugkeren in zaalteksten en catalogi. Het is bovendien onwaarschijnlijk dat de gemiddelde museumbezoeker dit als een probleem ervaart. De veelal menshoge en talrijke sculpturen van Posenenske komen toch vooral over als objecten waar men omheen moet lopen, om te ervaren hoe ze zich in de ruimte ophouden. En hoe vaak mag je kunst tenslotte aanraken? Toch behoren ook curatoren tot Posenenskies bredere definitie van de 'consument', en zijn zij met creatieve bevoegdheid en verantwoordelijkheid voorzien. Bovendien bepaalde Posenenske dat de

prototypen van haar sculpturen niet in particuliere verzamelingen terecht mochten komen. Ze wilde haar werk wijdverspreid zien, en dan nog het liefst in publieke ruimtes zoals treinstations, markten of op straat, om kunst deel uit te laten maken van het alledaagse leven.

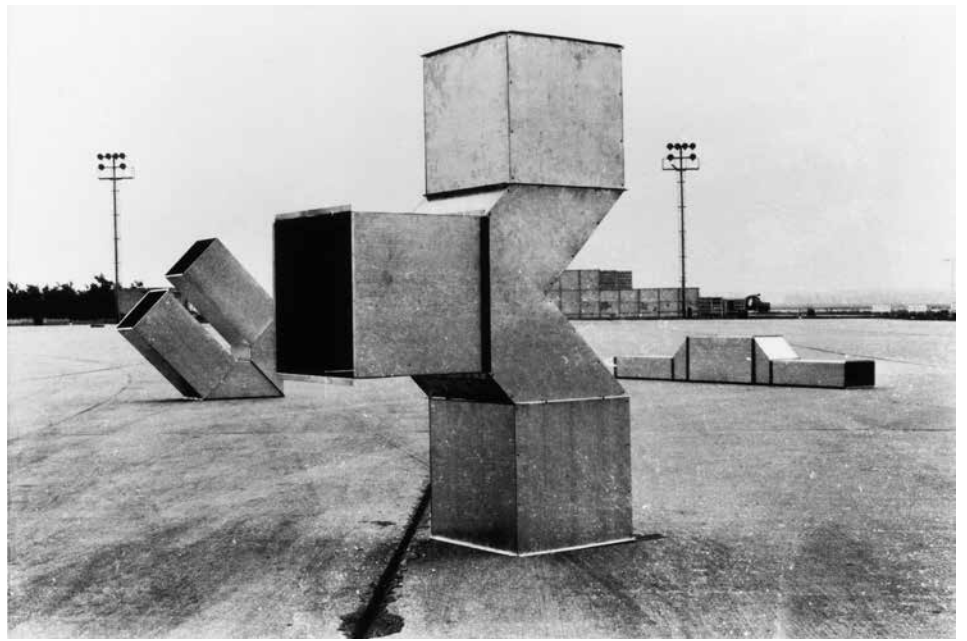
Ook in het Kröller-Müller lijken de uitgangspunten van de kunstenaar twijfelachtig te zijn vertolkt. Daar combineerden de gastcuratoren recent geproduceerde onderdelen van *Serie D* met historische elementen, afkomstig uit een donatie in 2013 van Art & Project / Depot VBVR. Dit verschil levert een fraai visueel contrast op tussen



Charlotte Posenenske. Work in Progress
K20, Düsseldorf, 2020, foto's Achim Kukulies



Charlotte Posenenske, opstelling Ei Arakawa
Artists Space, New York, 2010, foto Daniel Pérez



Charlotte Posenenske, Series D Vierkantrohre, 1967
Foto Burkhard Brunn

het gedeukte, roestige en donkerder gegalvaniseerde plaatstaal van de oudere onderdelen en de lichtgekleurde glans van de nieuwe producties. De voornaamste reden voor het opvoeren van de oudere onderdelen is echter hun historische relevantie. De gevierde Amsterdamse galerie Art & Project presenteerde in 1968 namelijk Posenenskes Nederlandse debuut, en het bijbehorende bulletin (een periodieke gids uitgegeven door de galerie) werd eveneens tentoongesteld in Kröller-Müller. Door dergelijk onderscheid te maken tussen de verschillende onderdelen van *Serie D* kunnen de 'originale' elementen als herboren worden beschouwd vanwege hun nieuw verkregen waarde.

Zoals bekend kan de accumulatie van symbolisch kapitaal worden ingezet als een langetermijnstrategie voor toekomstig (economisch) succes. Olav Velthuis heeft dit marktmotief meermaals belicht, en noemt daarom actoren in het veld van de culturele productie in de eerste plaats sociaaleconomische *maximizers*, al dan niet onbewust gemotiveerd door een interesse in verschillende en uitwisselbare vormen van kapitaal.⁶ Het is dan ook ironisch dat de tentoonstellingsgids van het Kröller-Müller Posenenskes ideeën ter sprake brengt – 'Door het maken van series weigert Posenenske zich te conformeren aan de regels van de kunstmarkt, waar schaarste bepalend is voor de waarde van een object'⁷ – maar het museum aan de eigen rol in dit proces voorbijgaat.

Posenenskes postume comeback leert dat ze al vroeg in staat is geweest de netwerken rond de totstandkoming van haar werk niet alleen te thematiseren, maar ook effectief te verankeren in de kern van haar oeuvre. Niet alleen gaf zij blijk van inzicht in de industriële vervaardiging van haar sculpturen en in de fabrieksarbeid die ermee gepaard ging, ze verruimde de invulling van de term productie ook naar curatoren, verzamelaars en het publiek. Hiermee gaf ze invulling aan de avant-gardistische aspiraties van een participatieve kunstpraktijk die kunst en leven, en dus productie en receptie, poogt te verenigen. De vraag is dan of deze artistieke utopie nog van betekenis is voor het hedendaagse museum.

Peter Bürgers ideeën over instituten scheppen een kader voor een begrip van de werking tussen productie en receptie. Bürger gebruikt het kunsthistorische standaardvoorbeeld van Marcel Duchamps provocatieve readymade *Fountain* voor een bespreking van de middelen tot het omverwerpen van burgerlijke kunst – van geïndividualiseerde productie en receptie.⁸ Het is een dergelijke kunst waartegen Posenenske zich ook verzette. Maar wanneer eenmaal geaccepteerd als museumwaardig kunstwerk en aldaar ook tentoongesteld, valt de provocatie in het niets en verandert ze zelfs in het omgekeerde: in het museum blijven kunstwerken altijd kleven aan de individuele creativiteit van de kunstenaar, waardoor avant-gardistische intenties teniet worden gedaan. Posenenskes sculpturen blijven de naam van de kunstenaar dragen, maar op dat fenomeen speelde zij in, door het eindproduct eindeloos veranderlijk te maken met behulp van anderen.

Isabelle Graw biedt een hedendaagser perspectief op de productie en distributie van kunst. Zij beschouwt het kunstwerk als

een 'commodity of a special kind' – een bijzonder handelsgoed – dat zich op drie manieren onderscheidt van reguliere consumptiegoederen: het teken van de kunstenaar (originaliteit), de intieme en aanhoudende band tussen kunstenaars en objecten die onbeperkt worden geproduceerd (zoals multiples en edities), en de 'duurzaamheid' van kunstwerken (de manier waarop ze de tijd trotseren).⁹ En inderdaad: hoewel *Serie D/DW* en *Serie E* bedoeld zijn om collectief te worden geassembleerd en gepositioneerd, kunnen ze nooit volledig worden losgekoppeld van de naam van de maker. De duurzaamheid van het kunstwerk verklaart de fetisjering van 'originale' prototypen eerder dan het verzekeren van nieuwe producties. Wat betreft het teken van de kunstenaar, lijken op het eerste gezicht Posenenskes sculpturen weinig tot geen fysieke artistieke gestes te vertonen. Toch wordt in de tentoonstelling in K20 dat teken indirect onthuld: verschillende uitvoeringen van *Serie D/DW* op zaal waren reconstructies van 'authentieke' opstellingen uit 1967/1968, naar fotografische documentatie. Zo is een iconische weergave van *Serie D*, afgedrukt op de tentoonstellingsgids, ook in de tentoonstelling zelf terug te vinden. Zelfs tijdelijke opstellingen van modulaire en inwisselbare kunstwerken zoals die van Posenenske, blijven relevant en waardevol, juist door hun materiële reproduceerbaarheid en immateriële band met de maker. Net als bij het falen van efemere conceptuele kunst die aan de markt probeert te ontsnappen, vormt documentatie ook hier dus de achilleshiel.

Werk van kunstenaars die zelf geen invloed meer kunnen uitoefenen op nieuwe tentoonstellingen, moet worden begrepen binnen een historische context. Zo werd Posenenskes korte kunstcarrière gekenmerkt door groeiende scepsis over de rol en de sociale functie van kunst in een kapitalistische consumptiemaatschappij. Het Duitsland waarin zij werkte, had zich door het naoorlogse wirtschaftswunder en door de sterke exportpositie als gevolg van de Koreaanse Oorlog, ontwikkeld tot een van de sterkste industriële economieën ter wereld. In die hoedanigheid zagen ook grote manifestaties als Documenta en Art Cologne het licht – evenementen waar Posenenske zelf al tegen ageerde. Tijdens haar deelname aan Documenta 4 in 1968 deelde ze pamfletten uit aan bezoekers om hen te wijzen op de ontkennende pretenties van zulke door de markt gedreven kunstmanifestaties. 'Kunstwerken zijn niet in staat om ellende en ongelijkheid uit de weg te ruimen, of zelfs nog maar de dingen voor te stellen zoals ze echt zijn.'¹⁰

Het verhaal over Posenenskes kritische positie krijgt extra zeggingskracht door het roemruchte stopzetten van haar eigen deelname aan de kunstwereld. Te midden van de sociale revoltes van 1968 moest zij tot haar spijt concluderen dat hoewel de kunst in formeel opzicht grote ontwikkelingen had doorgemaakt, de sociale functie ervan achteruit was gegaan, zo stelde ze in haar manifestachtige stakingsverklaring. Posenenske beëindigde haar artistieke werk, deed niet meer mee aan tentoonstellingen, en startte met een studie sociologie om zich te verdiepen in vraagstukken rond arbeidsprocessen

en medezeggenschap. Toen ze in 1970 alsnog werd uitgenodigd om een sculptuur voor te stellen voor de binnenplaats van een appartementencomplex in Bielefeld, besloot ze de bewoners te interviewen om te achterhalen of het gebouw aan hun woonbehoeften voldeed. Dat bleek niet het geval, dus kon het budget besteed worden aan deze tekortkomingen eerder dan aan een kunstwerk, zo redeneerde ze. Ze schreef een brief gericht aan de projectontwikkelaars: 'De uitbaters zijn zich kennelijk bewust van de ontoereikendheid van hun bouwproject, wanneer ze denken dat het nodig is de ruimte te 'verrijken' door middel van een kunstwerk. [...] Kunst heeft hier slechts de functie van een alibi.'¹¹

De casussen in het Kröller-Müller en K20 lijken te tonen dat curatoren en toeschouwers tegenwoordig niet zozeer geïnteresseerd zijn in de realisatie van Posenenskes maatschappijkritische intenties, maar vooral in het *kennissen* van deze avant-gardistische positie. Er kan daarom een vierde eigenschap worden toegevoegd aan Graws definitie van kunst als verbijzonderde handelswaar: kunst als *educatieve ruimte*. En een museum kan ook zelf beschouwd worden als een verbijzonderde kunstconsument die de kunstmarkt afstruimt op zoek naar kunstwerken met educatieve of historische waarde. De realisatie van de eigenlijke intenties van het kunstwerk is daarbij niet meer van direct belang. Op die manier stimuleren Posenenskes kunstwerken het reflecterend vermogen van hun 'consumenten' – waarbij het publiek dus niet zozeer uitgenodigd wordt om haar sculpturen te vormen, maar vooral om *zichzelf* te vormen.

Het kan echter ook anders. Tijdens Posenenskes eerste institutionele solotentoonstelling in de VS, bij Artists Space in New York in 2010, vond maandelijks een herschikking van de presentatie plaats. Zowel uitgenodigde kunstenaars Ei Arakawa en Rirkrit Tiravanija als het personeel van Artists Space kregen de mogelijkheid om ter plaatse onderdelen van *Serie D* naar eigen inzicht opnieuw samen te stellen. De veranderlijke kwaliteit van de sculpturen vond daardoor ook uitdrukking in de tentoonstellingsopzet zelf. Deze fragmenterende benadering met ongedefinieerde uitkomsten biedt een bruikbaar tegengif voor meer conservatieve tendensen in het museum. Het is belangrijk dat musea emancipatorische ideeën willen verspreiden, maar door kunstwerken te blijven presenteren als schaarse goederen en voorbij te gaan aan de maatschappijkritische intenties van kunstenaars reproduceren ze enkel een waardesysteem dat emancipatie uiteindelijk ondermijnt. Als kunstinstellingen willen schermen met de radicaliteit van Posenenskes praktijk en de volhardende immateriële kwaliteiten van haar kunstwerken, dan zouden ze er goed aan doen hier rekenschap van te geven.

toonde de Keulse galeriehouder Paul Maenz een overzicht van haar werk, waarvoor zij hem nog op haar sterfbed persoonlijk goedkeuring gaf. In 1990 werd het werk getoond door het nieuw opgerichte MMK Museum für Moderne Kunst in de Jahrhunderthalle Hoechst (nu: Jahrhunderthalle Frankfurt) in Frankfurt am Main. Bij het internationale publiek verwierf Posenenske grotere bekendheid door de opname van haar werk op de twaalfde Documenta (2007) in Kassel. Sindsdien is haar werk wereldwijd op tientallen solo- en groepstentoonstellingen te zien geweest.

2 Jessica Morgan en Alexis Lowry, *Charlotte Posenenke. Work in Progress*, Londen, Dia Art Foundations/Koenig Books, 2019, pp. 6-7.

3 Dit gebeurt tot op vandaag. Verschillende onderdelen van Posenenskes sculpturen zijn te bestellen via Posenenskes weduwnaar Burkhard Brunn en de Berlijnse galerie Mehdi Chouakri, die samen haar werk en nalatenschap beheren. In België worden tientallen werken van Posenenske – aluminium onderdelen van *Serie B*, kartonnen stukken van *Serie DW*, maar ook schilderijen – verkocht door Gallery Sofie Van de Velde in Antwerpen.

4 Charlotte Posenenske, 'Statement', *Art International*, nr. 7, mei 1968, p. 50.

5 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/Londen, MIT Press, 2003, p. 4.

6 Olav Velthuis, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 27.

7 De tentoonstellingsgids is online raadpleegbaar op: https://issuu.com/krollermuller/docs/charlotte_posenenske_kr_ller-m_ller

8 Peter Bürger, 'The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde', in: Idem, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 47-54.

9 Isabelle Graw, *High Price. Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlijn, Sternberg Press, 2009, pp. 25-26.

10 Het volledige pamflet is te lezen op de archiefwebsite van Burkhard Brunn, zie: <https://burkhard-brunn.de/en/remembering-charlotte-posenenske/>

11 Vrij vertaald uit: 'Charlotte Posenenske an einen Bauunternehmer', *Egoist*, nr. 1, Frankfurt am Main, Adam Seide, 1970, p. 17.

Noten

- 1 Dit ruimste overzicht tot nu toe was te zien in Dia Beacon (Beacon, New York, 2019), MACBA (Barcelona, 2019-2020), K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, 2020) en Mudam (Luxemburg, 2020-2021). De erkenning voor Posenenskes werk is de afgelopen decennia op gang gekomen. Een jaar na haar overlijden in 1985

S.M.A.K.

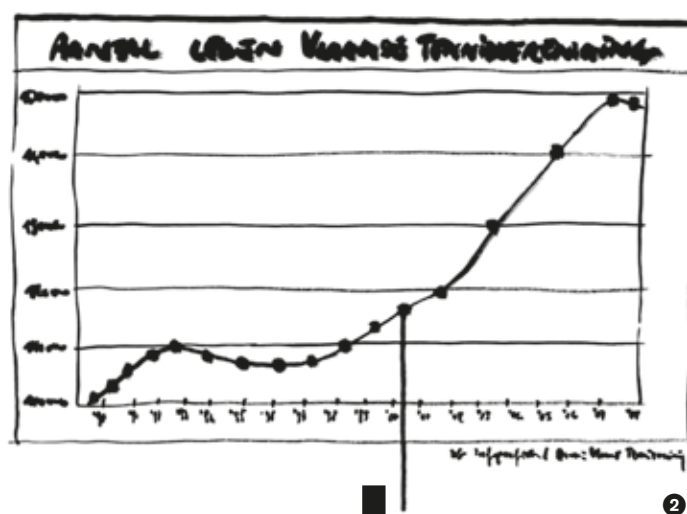
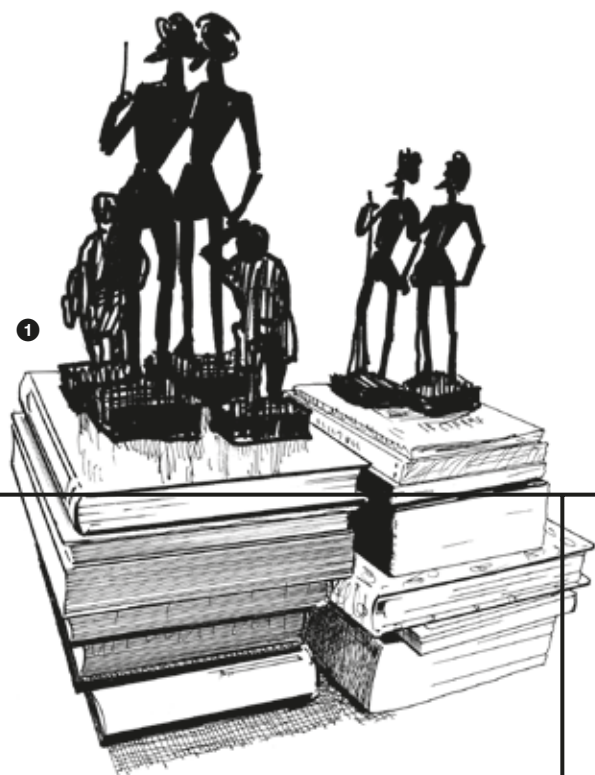
13.Feb.2021

30.May.2021

Denicolai

&

Provooost



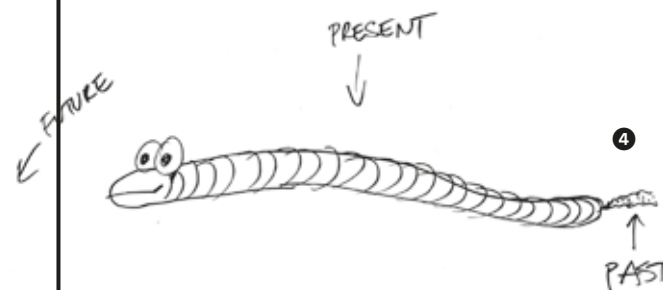
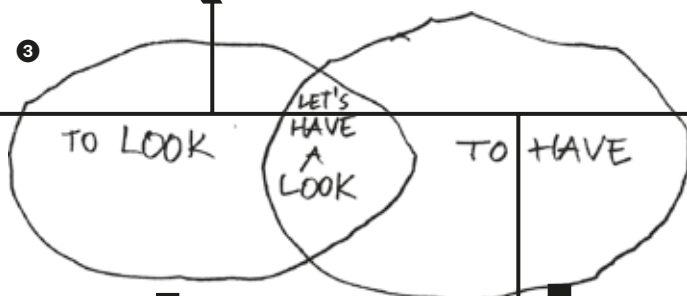
Hello,

are we in the show?

(comment voir

la même

autre chose)



1. Tekening Don Quichots voor Eyeliner (Gent), 2021
2. Impressionism since 2006, 2006
3. Let's have a look, 2010
4. Earthworm since 2001, 2001

Loci Amoeni

De esthetiek van plaatsen

BART VERSCHAFFEL

*Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus
Aus deiner Stube, drin du alles weisst;
Als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
Wer du auch seist.*

Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*

Over de manier waarop een *gebouw* of architectuur mooi of lelijk kan zijn, valt wellicht iets te zeggen. Maar hoe kan een eerste, onmiddellijke verschijning van een *omgeving* bevalen, teleurstellen of storen, zodat men ze banaal, lelijk, of mooi vindt, ze zelfs kan ontroeren en men kan instemmen met wat men ziet, en – enigszins zoals de Schepper op de zevende dag – naar de wereld kan kijken ‘en zien dat het goed is’? In de *topofilie* en de esthetische appreciatie van plaatsen spelen vele en verscheiden factoren, waarvan een groot deel zeer toevallig en afhankelijk van allerlei omstandigheden. Individuele preferenties, meningen en herinneringen, en culturele verschillen spelen een rol. Daarbij komt dat een plek duurt en verandert in de tijd, de positie en de gesteldheid van de waarnemer gedurig wijzigen, weersomstandigheden en atmosfeer bepalend blijken. In deze zaken is bovendien niemand het altijd met zichzelf eens. Een bijkomende moeilijkheid is ook dat een omgeving nooit precies ingeperkt kan worden, en het dus niet eenvoudig is te weten waarover we precies spreken. Waar eindigt en hoe groot is een plek? Desondanks bestaat er ruime overeenstemming over wat mooie *zichten* zijn: ze werden beschreven en getekend in de klassieke literatuur en beeldende kunst als *locus amoenus*, ze worden afgebeeld als *vedute* en ze zijn vandaag te zien op prentbriefkaarten, ze staan op de cover van toeristische brochures, ze verschijnen in de reportages van *Reader’s Digest* en *Discovery Channel*, en ze worden als *lockscreen* gebruikt.¹

Er is een redelijke consensus over hoe de wereld er op zijn best uitziet. Dat houdt in dat we wellicht die schoonheid kunnen bewaren en beschermen, maar het houdt vreemd genoeg ook in dat we daarom nog niet weten of en hoe we dergelijke plekken kunnen ontwerpen en maken. Het objectiveren van de esthetische kwaliteit, en de ‘beeldkwaliteit’ van stad of landschap regelen en normeren, of stad en wereld inrichten met een beeld voor ogen, mislukt vrijwel noodzakelijk. Goede voorbeelden volgen – als dat al zou kunnen – werkt contraproductief, en levert kitsch op. Het spreekt vanzelf dat de manier waarop we bouwen en de ruimte inrichten het uitzicht van plaatsen mede bepaalt, maar dat houdt nog niet in dat men de wereld kan plannen en vervaardigen zoals men een gebouw ontwerpt en bouwt. De beslissingen van architecten en landschapsarchitecten, stedenbouwkundigen en planologen hebben zeker een indirect en uitgesteld effect. Ze zijn bepalend, maar dan vooral omdat ze ingrijpen op een laag die op zichzelf de esthetische kwaliteit van een omgeving niet garandeert, maar als ‘drager’ wel mogelijk maakt (en dus ook onmogelijk kan maken). Een *banale* omgeving kan niet mooi zijn.

Het gaat in de esthetische ervaring en de beleving van plaatsen niet enkel en onmiddellijk om de schoonheid of de esthetische ervaring als dusdanig – niet enkel om de wijze waarop de dingen zich eerst en onmiddellijk aandienen, zonder ze te achten op hun waarde, betekenis of nut – maar om een vorm van waardering van wat éerst *als een plek herkend wordt*. Het gaat dus om esthetische kwaliteit *die aan iets toekomt*, en in verhouding tot die plaats beleefd en beoordeeld wordt. De kwaliteit wordt aan iets toegekend: het is de *plek* (het uitzicht, de stad, de streek of het landschap) die lelijk, banaal, of intengedeel prachtig is. De esthetische kwaliteit is hier adjectief, niet substantief. Deze schoonheidservaring vooronderstelt én affirmeert daarom dat het inderdaad vooreerst lukt om een plaats als een ‘plek’, als een ‘streek’, of als een ‘landschap’ te zien en te benoemen. Ze is geen naïeve, ongeïnformeerde gewaarwording,



Balthasar Beschey, De heilige Antonius en Paulus de kluizenaar in een landschap, gevoed door een raaf, 1767
Privécollectie

ze vooronderstelt het vatten van betekenis: *onder het ‘zien’ ligt een vorm van ‘lezen’*. De esthetische appreciatie vooronderstelt leesbaarheid. De verwachting van of het verlangan naar leesbaarheid van plekken is verbonden met – antropologisch gezien – meer fundamentele, pre-esthetische lagen van het menselijk bestaan, in het bijzonder het verlangen of de noodzaak te weten (en te zien) *waar* men is. Zich kunnen situeren en oriënteren vereist dat men de verhouding tussen ‘hier’ (de plaats waar men zich bevindt en kijkt) en al de rest (het Geheel), of, tussen deze Plek en De Wereld, *ter plekke*, kan zien. Het vooronderstelt dat in wat rondom wordt waargenomen, men de *Gestalt* onderkent van een *verhouding* tussen wat ‘hier’ te zien is en (al datgene) wat niet hier, elders, afwezig en onwaarneembaar is, en wat men zich dus enkel kan *voorstellen*.

Elk mens is een wandelend centrum. We verdelen en benoemen ons handelingsveld vanuit dat centrum in drie duidelijk onderscheiden zones, die in de taal zijn ingeschreven: *hier*, *daar* en *ginder*. Wonen – *ergens* ‘thuis’ zijn en zich duurzaam verbinden met een Plek – houdt in dat het wandelend lichaam niet doolt en zich verdwaald voelt, maar inklikt op een betekenisvolle plaats. Plekken zijn plaatsen die een ‘midden’ maken, enigszins een ‘binnen’ vormen, en een naam dragen. Op de open zee, in de vlakke woestijn of in de lucht kan men zeker met meetsystemen posities bepalen, maar zijn er geen dergelijke ‘plekken’. Men kan daar niet ‘ergens’ zijn. De natuur biedt zelf aanzetten, die tot Plekken gekozen, benoemd en gevormd kunnen worden, en dan net omdat ze ‘natuurlijk’ beginnen, essentieel aanvoelen: heuveltoppen, oevers, grotten, alleenstaande bomen of open plekken in het woud, oases, bronnen... Dat zijn de plekken waar vanouds goden, demonen en nimfen waken. Het zijn de plekken die de wandelaars kiezen om te rusten of te picknicken. Maar de ruimte krijgt voornamelijk structuur en betekenis door ze monumentaal en architecturaal te markeren en zo te centreren en te begrenzen. Door te bouwen: torens, bruggen, poorten, muren, graven, pleinen, huizen...

Een plek is een *hier*, omringd door andere, soortgelijke plekken, die *daar* zijn. Al wat om het ‘hier’ heen ligt, een ‘daar’ is, zijn naburige, bekende plaatsen en plekken, die voor mij of diegenen met wie ik mijn leven deel ook kortgeleden een ‘hier’ waren of straks een ‘hier’ kunnen worden. Al wat ‘hier’ en ‘daar’ is vormt samen mijn handelingsveld.

Het is mijn omgeving: *mijn* of *onze* wereld. Maar dan, daarachter, verder dus, elders, is er altijd ook nog het achterland: *ginder*, waar men alleen komt door deze omgeving te verlaten en te reizen. Ginder, voorbij *mijn* wereld, is *de* Wereld. Die Wereld is *buiten bereik*: het smaak-, reuk- en tastzintuig, zintuigen van de gewaarwording, scannen wel het ‘hier’, maar niet De Wereld. We horen soms nog wel de geluiden die van ‘daar’ komen, en verstaan dan al niet meer wat er gezegd wordt. Maar uit De Wereld bereiken ons enkel geruchten en verhalen. Die Wereld is echter vanuit het ‘hier’ wel *te zien*: we kijken immers veel verder dan we voelen, tot ver voorbij ons handelingsveld, tot aan de sterren. De Wereld verschijnt zo binnen ons gezichtsveld als *verte*. We kunnen De Wereld niet smaken of voelen maar wel zien opdoemen in het samenspel van het Achterland, de witblauwige horizon, en de lucht. Aristoteles noemt het zicht dan ook terecht het meest contemplatieve, het meest onthechte, en daarom meest edele zintuig. Wij geloven allang niet meer, zoals de oude culturen, dat alles is zoals we het zien, en wij geloven bijvoorbeeld dus niet (meer) dat de aarde effectief een rand heeft, of de zon écht opkomt en ondergaat, en een dag écht een begin en een einde heeft. Toch blijft het zo, geheel onwetenschappelijk, dat wat we zien nog steeds voor ons een gebeurtenis blijft: we zien en beleven de zonsopgang niet als een misleidend optisch effect maar effectief als het begin van een nieuwe dag, en we zien het vage blauw aan de einder als een aankondiging van Verre Streken.

(Wat het ‘ginder’ of Elders is in de ruimte, en wat de verte doet met de plek, vindt zijn parallel in de ‘diepte’ en in ‘de tijd’. *The Past is a Foreign Country*, herinneren is reizen. Een ‘hier-en-nu’, een ‘heden’ (of: *the present*, aanwezigheid) wordt gesitueerd en het krijgt betekenis wanneer men in het ‘hier-en-nu’ sporen ziet van het verleden (van andere gebeurtenissen), of op gedenktekens botst, en vooral wanneer men achter en onder het verleden van de geschiedenis en de monumenten de natuurlijke duur van De Tijd (van de steen en het ruïneuze) ziet verschijnen. Een monument of een ruïne is geen woning: ze maken een Plek en een zicht.)

Een sterke plek is tegelijk een ‘hier’ – een omschreven centrum of een ‘binnen’, en daardoor een plaats waar men kan blijven, een mogelijke bestemming – *met een zicht op (en dus verhouding tot) De Wereld (en de Tijd)*. Men kan de uitspraak van Hölderlin en

Heidegger dat de mens ‘dichterlijk woont’ dus voor waar nemen. ‘Wonen’ – een plek kiezen en zich duurzaam met plaatsen verbinden – houdt niet enkel een vormend, structurend werk in, maar vereist ook *verbeelding*. Een plek wordt gemaakt door te benoemen, te merken, te bouwen, én wat ontworpen en gebouwd wordt (symbolisch) te betrekken op een Geheel, zo dat het handelingsveld, waarbinnen de levens zich afspelen, gekaderd en gesitueerd wordt in een Wereld. De Wereld, het Geheel waarbinnen alles gebeurt, is vanzelfsprekend – zoals Immanuel Kant stelt – een Idee, en geen ervaringsgegeven. Men kan zich de Wereld enkel *voorstellen*, en dat is wat alle culturen doen. Maar de Wereld, die per bepaling méér en iets anders is dan het ‘hier+daar’ waar een leven zich afspeelt, en meer is dan wat we zien, kan zich hier wel *aankondigen*. Een aspect of element van wat hier gegeven is – bijvoorbeeld een rivier, een doorkijk tussen gebouwen, een vertezicht, de horizon of de hemel – kan, poëtisch getransformeerd, de plek openen op Elders, en zo het Geheel *symboliseren*.

Een Plek is geen natuur, maar cultuur; de Wereld is niet gegeven, maar wel de idee met behulp waarvan we al wat bestaat en weten samen denken. Een plek is een ‘constructie’ en een voorstelling.² Alle culturen hebben Wereldbeelden ontwikkeld, net zoals ze de tijd hebben verbeeld. In het Westen is de landkaart een voorbeeld: Anaximander is naar verluidt de eerste mens die het heeft aangedurfd een dergelijk goddelijk overzicht van de werkelijkheid te maken. Vele religies gebruiken de driedeling van de onderwereld, het aardse, en de hemel. Globes zijn een proeve van schaalmodellen, tot de satellietfoto’s en de eerste *earthrise*-foto van Apollo 8 de aarde op die manier portretteren. In de (westerse) teken- en schilderkunst zijn de basisformules van het stads- en landschapszicht ontwikkeld, van het Wereldlandschap tot het sublieme, romantische natuurlandschap, met behulp waarvan zo vele ‘plekken’ in beeld gebracht kunnen worden. Elk van deze voorstellingschema’s (partes pro toto, modellen, zichten, of combinaties), stellen méér voor dan er feitelijk waar te nemen valt. Maar elk model, schema of zicht wordt sowieso overgeïnterpreteerd, gelezen als een symbool of gezien als een visualisering van het Geheel. Het informatieve gehalte en de cognitieve waarde van elk van deze voorstellingswijzen verschilt, en vele zijn wetenschappelijk

voorbijgestreefd en verouderd. Maar het blijkt wel dat ook oude en gedateerde voorstellingswijzen, die vandaag cognitief nog nauwelijks bruikbaar zijn – zoals het klassieke stadszicht of het landschap – existentieel zeer betekenisvol blijven, en hardnekkig als ‘wereldvoorstelling’ blijven fungeren, en de beleving structureren.³

Een plaats wordt een sterke plek wanneer ze een gemerkt en omschreven ‘hier’ is, en tegelijk een verhouding tot de Wereld te zien geeft, dat wil zeggen, wanneer ze zich tegelijk van de Wereld afzondert en er zich mee verbindt, en daarbij uitwegen, doorgangen en eventueel tussengebieden aangeeft. Sterke plekken zijn plaatsen waar men tegelijk *hier* is en in één blik het ‘hier’ én de Wereld *ziet*. Men kan de Wereld op vele manieren voorstellen. Het is evident en bekend dat, van de oude culturen tot de westerse, burgerlijke wooncultuur, zowel de woningen als de publieke, monumentale gebouwen waarrond gewoond wordt, op diverse manieren de kosmos en de plaats van de mens in de wereld *en miniature* aangeven. Dat gaat van het gebruik van de basisvorm van vierkanten en rechthoeken, die richtingen onderscheiden en oriënteren, het onderscheiden van vloer, wand en plafond of dak om dimensies aan te geven, tot het verzelfstandigen en accentueren van bouwelementen zoals deuren, trappen, of vuurplaatsen en schouwen, en het beschilderen met voorstellingen en symbolen, het creëren van of beschilderen met uitzicht, en het inrichten van interieurs met voorwerpen en beelden uit de hele wereld. Tot de televisie en daarna de smartphone de burgerlijke, eclectische uitstalling van de wereld overnemen en het ‘hier’ open maken en met de Wereld verbinden. Dan rijst de vraag of de smartphone als de pocketversie van een centrum of ‘adres’, die het lichaam een virtuele ‘plaats’ geeft en tegelijk de Wereld beschikbaar stelt, nog wel Plekken maakt. Het lijkt zo dat men dan wel de plaats waar men is en de wereld – op het scherm – in één blik kan zien, maar dan zonder dat de plaats een ‘plek’ wordt, zodat de Wereld en de plaats botsen zonder dat er een weg of een tussengebied mee verschijnt. De Wereld wordt dan een chaotische Nevenschikking, zonder verte en – met Walter Benjamin – zonder ‘aura’.

Men kan zich dus gemakkelijk mislukte, verdrukkende of zelfs ziekmakende plaatsen of omgevingen voor de geest halen: plaatsen die niet ‘centreren’ – plaatsen zonder ‘midden’, waar niets is, of waar alles hetzelfde is – en niet openen op een Elders. Plaatsen zonder uitgang, plaatsen waar men zich opgesloten weet. Kamers zonder uitzicht, zonder daglicht, een raam dat uitkijkt op een muur, of glazen kooien waarin men geheel blootgesteld is, zijn foltertuigen. De eindeloze woeking van hetzelfde, waar elk ‘hier’ verwisselbaar is met elk ‘daar’, uniformiteit zonder einde en zonder uitzicht, is een foltering. Zie de isoleercel, de doolhof, de *Carceri*, de woningwijk of *banlieu* met alle dezelfde huisjes of woningblokken. Dit zijn de urbane en rurale ruimtes die niets betekenen: ze zijn niet gecentreerd en niet omschreven, niet gearticuleerd, ze maken geen verschillen, en verwijzen niet naar de Wereld. Daar dreigt niet het onbekende of het gevaar, maar de banaliteit, dat wil zeggen: het feit dat er niets te lezen valt, leven zonder uitkomst.

Men kan eveneens gemakkelijk aangeven wat wel en niet uitnodigt tot een poëtische structurering van een omgeving, en de basisvoorwaarden schept voor de leesbaarheid van ruimte. Natuurlijke aanzetten zoals reliëf, een oever, een boom of een rivier kunnen een dorp of stad maken. Een obelisk, een trede of gevelrijen maken een plein, een brug of een kathedraal en de kerktoeren maakt een stad of dorp. Er is gelukkig genoeg altijd wel een stuk hemel. De bejaarde René Magritte sprak in een interview, na Baudelaire, over het belang van de witte wolken als basiselement van zijn poëtisch universum: ‘Oui, les nuages... On peut s’imaginer la vie de quelqu’un qui n’a jamais vu le ciel’ – zoals de bewoners die hun leven doorbrengen in het immense Binnen van de wolkenkrabbers met de Downtown Athletic Club van Rem Koolhaas – ‘mais c’est mieux de ne pas y penser!’ En er is – soms – dus ook wel verte en (zicht op) de horizon. Cyprinus: ‘oblectante prospectu oculos amoenamus...’: ‘onze ogen genoten van het prachtige uitzicht...’ De verte is zeker slechts een van de manieren, maar wel de belangrijkste, waar-



Maerten de Vos, Ammon, Solitudo Sive Vitae Patrum Eremicolarum, 1585-86
The Elisha Whittelsey Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York

op we de Wereld kunnen zien – waar wat we zien staat voor wat ‘Wereld’ betekent.

In een van de eerste proeven van moderne esthetische theorie, een reeks artikelen in *The Spectator* in 1712 over ‘The Pleasures of the Imagination’, formuleert Joseph Addison de volgende gedachte.

The Mind of Man naturally hates every thing that looks like a Restraint upon it, and is apt to fancy it self under a sort of Confinement, when the Sight is pent up in a narrow Compass, and shortened on every side by the neighbourhood of Walls or Mountains. On the contrary, a spacious Horizon is an Image of Liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views, and to lose itself amidst the Variety of Objects that offer themselves to its Observation. Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the understanding.⁴

De verte is zeker een (bedrieglijk) ‘optisch effect’. De dingen zijn niet echt klein zoals ze van verre lijken, en het is niet zo dat ze daar werkelijk hun contouren verliezen en vervagen. Maar dat contourverlies en een zekere onbepaaldheid die de verre dingen kenmerken, beelden wel op een treffende manier uit wat ‘Wereld’ betekent. De poëtische transformatie van een plaats tot een Plek, en het openen van een Plek op de Wereld, wordt bemoeilijkt door een overdaad aan signalen en tekens (verkeerstekens, lichtreclame, logo’s...). Die belast de aandacht en de perceptie zo dat de omgeving – die altijd ook ‘achtergrond’ is – genoeg onzichtbaar wordt. Het is echter vooral de alomtegenwoordige herhaling van plaatselijke, wisselende combinaties van gestandaardiseerde en uniforme elementen of onderdelen van globale systemen, of de infrastructuur van netwerken, die ‘generieke’, banale omgevingen creëert. Dat creëert een homogeniteit en banaliteit waar goede vormgeving of artistieke interventies – zie de sculpturen op rotondes of de luchthavenkunst – niet tegenop kan.

De esthetische appreciatie van architectuur of van gebouwen verschilt grondig van de appreciatie van een gebouwde omgeving of van landschappen. De ervaringsmodaliteiten zijn zeer verschillend: de perceptie en ervaring van een object verschilt geheel

van de gewaarwording, waarneming en beleving van een ruimte en van een omgeving. De aard van de interesse en de vooronderstellingen waarmee men ze benadert verschillen: een gebouw, een artefact of een kunstinstallatie wordt bedacht en gemaakt, in tegenstelling tot een omgeving en een landschap, die zeker wel (deels) ‘mensemaakt’ tot stand komen, maar geen ‘werkstuk’ zijn en geen auteur hebben.

Het leesbare samenspel tussen de kracht van een centrum en een Wereld die het ‘hier’ opent, tussen wat aantrekt of aanzuigt en wat opent en in beweging zet, is een noodzakelijke maar geen voldoende voorwaarde voor het esthetisch lukken van een omgeving. Sterke betekenis produceert niet uit zichzelf of noodzakelijkerwijze mooi uitzicht. Plekken en dingen kunnen heel betekenisvol zijn, en bijzonder belangrijk voor mensen, zonder dat ze mooi zijn. Waardering en zorg gaan niet per se gepaard met aandacht en waardering voor het uitzicht of esthetiek. Het is een oud gezegde dat de buitenmensen het landschap niet zien. Een familie kan het familiegraf of de tempel van de voorvaderen traditioneel blijven eren en met bijzondere zorg onderhouden, en tegelijk totaal onverschillig staan tegenover hoe die tempel past in het straatbeeld, of wat er precies achter of naast bijgebouwd wordt. In een ander register: een traditioneel interieur kan het resultaat zijn van wat een koppel bij zijn huwelijk gekocht en gekregen heeft, van erfstukken, en van de souvenirs, gebruiksvoorwerpen en geschenken die er in de loop van een leven zijn bijgekomen. Elk ding heeft dan zijn reden en verhaal, maar het geheel is niet ontworpen of gecomponeerd, het interieur is niet als een geheel of beeld gedacht. Wat esthetisch gezien een ordeloze kakofonie kan lijken wordt niet als dusdanig gezien en beleefd: het interieur is geen esthetische kwestie. (En inderdaad, omgekeerd: wanneer de dingen enkel samen zijn omdat ze bij elkaar passen, kan dat een zeer zwak en ongeloofwaardig geheel opleveren.)

De betekenis en waarde van de esthetische ervaring kunnen schuiven, en de kracht van basisbeelden – zoals het landschap, dat altijd een vertezicht is – ligt er zeker in dat, zoals Gaston Bachelard schrijft, ze zeer uiteenlopende en zelfs tegengestelde betekenissen kunnen vasthouden, en daardoor onuitputtelijk zijn. De verte kan inderdaad, zeer humanistisch, aantrekken en een wijder en rijker leven beloven, maar evengoed de grens

aangeven van wat vertrouwd en behapbaar is, en de ontzagwekkende dreiging oproepen van wat de menselijke maat te buiten gaat, en uitbeelden dat wij niet thuis zijn in de Wereld en Elders verlossing zoeken.

Zeer belangrijk voor de esthetische appreciatie is echter dat onze cultuur de categorieën van het schone en het sublieme onderscheidt. Het schone en het sublieme verschillen, maar gaan op een complexe manier toch verbanden aan. Subliem zijn de nabijheid en het schouwspel van wat in schaal en/of aard grootser is dan de mens en het menselijke, onverschillig dreigt, en de menselijke nietigheid doet voelen, zonder direct gevaarlijk te zijn, zo dat men enigszins diepzinnig aangenaam kan huiveren. In de twintigste eeuw is de ‘schoonheid’ gedevalueerd, en het sublieme filosofisch-theoretisch opgewaardeerd en zelfs tot een quasiwaarheid verheven. Tegelijk is in het dagelijkse spreken een inflatie opgetreden – alles wat voorheen mooi of zeer mooi was, wordt nu gemakkelijk ‘subliem’ genoemd. Burke, die de eerste moderne wijsgerige bepaling van de term heeft gegeven, gaf echter al aan dat objecten – en dus ook gebouwen of architectuur – moeilijk een idee van oneindigheid kunnen oproepen en ‘subliem’ kunnen zijn. Landschappen daarentegen – en meteen beelden van omgevingen met architectuur of van gebouwen, zoals de piramiden in de woestijn – dan weer wel. De poststructuralistische esthetica en laattwintigste-eeuwse kunst heeft dan betoogd of laten zien dat niet enkel de sterrenhemel, de afgrond, het natuurlijk rampenlandschap van het hooggebergte of de oceaan, of – met Kant – de mens die verbaasd in zichzelf de bron van de zedenwet ontdekt, ‘subliem’ zijn, niet enkel de grootstedelijke chaos en een woud van wolkenkrabbers, maar ook alle aggregatietoestanden van het werkelijke die de grens van de taal en de betekenissen en de representatie lijken te vormen: het vormloze, het vage, het abjecte, de leegte, het naamloze, het materiële, het haptische, *le réel*... En ook – zo blijkt – is schoonheid niet altijd aangenaam en aantrekkelijk op de manier waarop mooie lichamen aantrekken, maar kondigt zij (misschien ook dan) het verschrikkelijke aan, het onmenselijke... Zoals Rilke schrijft in de *Duineser Elegien*: ‘...das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen...’ Het klassieke format van het landschap overleeft niet



Maerten de Vos, Epiphanius, Solitudo Sive Vitae Patrum Eremicolarum, 1585-86
The Elisha Whittelsey Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York

enkel in de veeleer humanistische variant, waarbij de mens in de Wereld wordt ingepast, maar vooral in de romantische, sublieme variant, waarin het menselijke tegen de wilde, ongerepte natuur wordt uitgespeeld. In beide varianten blijft de verte evenwel, samen met al wat de diepte in de tijd laat voelen, zoal niet de enige, dan toch de voorname factor om het 'hier' te completeren en een Plek te maken.

Een (betekenisvolle) omgeving krijgt esthetische kwaliteit wanneer de gelukke structurering van het samenspel van Plek en Wereld ook nog *Bildfähig* of 'beeldig' is: wanneer een omgeving aan de esthetische blik een 'beeld' suggereert.⁵ De esthetische blik – dat wil zeggen: de toegespitste aandacht die de onmiddellijke verschijning van de dingen isoleert en op zichzelf waardeert – is dan niet gericht op abstracte schoonheid – schoonheid als dusdanig – maar op concrete schoonheid – op schoonheid die een plek toekomt. Wanneer esthetische kwaliteit zo gedragen wordt door betekenis, en

die betekenis niet enkel gevat of beleefd wordt, maar ook *verschijnt*, en op de een of andere wijze als dusdanig gezien wordt, is de vraag welke omgevingen een dergelijke *figurativiteit* toekomt en de verbeelding wekken – als 'besloten tuin' of als 'landschap', als *veduta* of als 'subliem stadspanorama' gezien worden – en welke rol ontwerp- en planningsbeslissingen daartoe bijdragen.

Wat verschaft een betekenisvolle omgeving beeldwaarde? Een beeld is geen afbeelding, geen parasitaire verdubbeling van wat bestaat, maar – geformuleerd in termen van de middeleeuwse beeldtheorie – bemiddelt tussen het zichtbare en het onzichtbare, en betreft wat 'hier' is op wat men zich enkel kan voorstellen. Het beeld verbeeldt. Dat verbeelden is, eerst, formeel, een zaak van *framing* – van het insluiten en openen van een (beeld)ruimte. Er zijn inderdaad voldoende architecturale en landschappelijke ontwerpmiddelen om ruimte te omschrijven, en doorgangen en zichten te maken: om ruimtelijke 'kamers', 'deuren' en 'ven-

sters' te maken. De verbeelding is echter vervolgens, inhoudelijk, een zaak van het betrekken van de plaats op een *topos* – op een bekend en herkenbaar basisbeeld, bezet met verlangen, van wat (voor ons) een sterke of 'liefslike plek' is. Er zijn immers zeer vele manieren waarop plekken betekenisvol kunnen worden, als dusdanig geïdentificeerd worden, en namen krijgen. Maar hoe en waarom die plaatsen het verdienen om beschreven of *voorgesteld* te worden, is een geheel andere kwestie. Het spectrum van basisbeelden of soorten plaatsen die, feitelijk, voorgesteld en esthetisch geapprecieerd worden, blijkt beperkt en specifiek. Het is gevormd in een lange geschiedenis, van de Oudheid tot de Romantiek en het vroegtwintigste-eeuwse modernisme. Een betekenisvolle plek wordt daarbovenop 'beeldig' mooi op het moment dat ze een beeld aankondigt, dat wil zeggen dat men op een welbepaalde plek een *topos* herkent die de perceptie transformeert en de beleving bepaalt. De uitroep dat de plek 'pittoresk' (schoon of subliem) is, of de drang om de plek te herinneren en het fotoapparaat boven te halen, is daarvan slechts een effect.

De basistrekken van de traditionele *locus amoenus* zijn: gras, bomen, water, een grot en schaduw... De topologie van de *loci amoeni* is gevarieerd maar wordt gedragen door twee basisbeelden – 'forces psychiques premières [sont] plus fortes que les idées, plus fortes que les expériences réelles'.⁶ Er is enerzijds het 'hier' dat zo geïdealiseerd is dat het geen 'elders' nodig heeft – de geheime of afgesloten tuin, het dal, een eiland, of: een verbeelding van het paradijs, en natuurlijk de huizen of domeinen die namen dragen zoals *Mon Repos*, *Onze Droom* enzoverder. Een huis *in* (dat wil zeggen: *omgeven door*) een tuin is daarom een sterke *topos*, en een basisbeeld van verlangen. Het huis op zijn eigen domein is een 'hier' omringd met een omschreven, ingesloten 'daar', dat het binnen en/of handelingsveld niet uitbreidt, maar meditatief completeert. (Een huis in een tuin is 'thuis + niet-thuis = een Wereld'.) En naast de 'droomtuin', de herinnering aan en anticipatie op het paradijs, is er voor het landschap het 'liefslike hier' – een 'hier' dat direct raakt aan (een variant van) een ver Elders, zoals een oase in de woestijn, een woning aan het water of aan de rand van het woud. De *topos* van de beschermde plek tegenover de Wereld gaat van de *rustieke* wereld (het gecultiveerd *rus* of platteland)

tot de sublieme ruimte (de berghut, de vuurtoren, de oase, de grot van Antonius aan de rand van de wildernis). 'En aan de voet van de berg was er een extreem heldere, zoete en erg verfrissende bron. Aan de rand van de vlakte stonden ook een paar verlaten palmbomen. En Antonius, die als door God geleid leek te zijn, hield van de plek.'⁷

Beide types zijn plaatsen voor variaties op de *otio religiosa*, de meditatieve rust, soms verbonden met afzondering en concentratie, soms met vriendelijk samenzijn. Men verlangt naar deze plaatsen, niet om er iets te doen, maar om er te zijn: de appreciatie is er verbonden met vormen van rust. De hoek van het beeld van waaruit de eremiet uitkijkt op de Wereld, Camus' *La maison devant le monde*, Rilkes huis voor de verte... Het is zeker zo dat de kwaliteit van architectuur niet enkel te maken heeft met hoe een gebouw ontworpen en gerealiseerd wordt, en met hoe slim, performant of duurzaam het is. Haar belangrijkste kwaliteit is niet hoe ze gemaakt is en op zichzelf werkt, maar hoe ze in de wereld staat en wat ze aan de wereld toevoegt. De esthetica van plaatsen is niet abstract visueel, maar poëtisch. Wat telt is immers wat men ziet wanneer men naar buiten kijkt of buitenkomt, en wat dat oproept over die Plek en de Wereld. Het zien is bezet met herkenning en verlangen. Bij de esthetische appreciatie van plaatsen gaat het altijd om waar men wil zijn en blijven – om geluk.

Noten

- 1 Petra Hass, *Der locus amoenus in der antiken Literatur*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1998; Dagmar Thoss, *Studien zum locus amoenus im Mittelalter*, Wenen/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1972; Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Keulen, Böhlau, 1974.
- 2 Ik steun hier op Georg Simmel, die een kantiaans inzicht herformuleert in 'Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik', in: Id., *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, Gesamt. Bd. 13, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 202-216.
- 3 Ik hergebruik hier enkele passages uit 'The World of the Landscape', *Clweb-comparative Literature and Culture*, nr. 3, 2012, s.p., en 'Rome pictured as a world. On the function and meaning of the staffage in Giovanni Battista Piranesi's Vedute', in: Dirk De Meyer e.a. (red.), *Aspects of Piranesi. Essays on history, criticism and invention*, Gent, A&S/books, 2015, pp. 118-141.
- 4 Joseph Addison, 'The Pleasures of the Imagination', *The Spectator*, nr. 412, 1729, pp. 66-67.
- 5 Ik gebruik hier het essay van Georg Simmel over het landschap. Simmel betoogt dat het landschap als 'begrensd oneindigheid' geïsoleerd wordt door een preartistieke actieve perceptie die dan – nadien – in het beeld geëxpliciteerd en vastgelegd wordt. Ik ga ervan uit dat deze 'perceptie' minder onmiddellijk en preartistiek is dan Simmel meent en, altijd ook geïnformeerd door een beeldtraditie, vooreerst een 'basisschema' zoekt dat (symbolische) plaatsbepaling garandeert, en vervolgens de individuele variaties daarvan verschillend esthetisch waardeert. Het is het akkoord tussen wat waarneembaar is en het 'schema' dat de *Stimmung* oplevert die Simmel als de 'eenheid' van het landschap ziet. Georg Simmel, 'Philosophie der Landschaft', in: Id., *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2008, pp. 42-51.
- 6 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Parijs, José Corti, 1948, p. 27.
- 7 Athanasius van Antiochië, geciteerd door Karin Schlapbach, 'The pleasure, solitude, and literary production. The transformation of the locus amoenus in Late Antiquity', *Jahrbuch für Antike und Christentum*, nr. 50, 2007, pp. 34-50.



Maerten de Vos, Onofrius, Solitudo Sive Vitae Patrum Eremicolarum, 1585-86
The Elisha Whittelsey Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York

Amsterdam Galleries

GALERIE ONRUST

t/m 03/04

LE CORPS DE LA COULEUR

Robert Zandvliet

17/04–22/05

AMONG OTHERS

Ina van Zyl

For actual opening hours due
to the covid situation please
contact the gallery
Planciusstraat 7
020.420.22.19
www.galerieonrust.nl

SLEWE

t/m 10/04

VARIOUS THOUGHTS

Michael Jacklin

24/04–29/05

HORIZON OF TUSCANY

Karel Appel

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14
wo–za: 13:00–18:00
www.slewe.nl

EENWERK

t/m 14/04

Essay by Rudi Fuchs

TABLESCULPTURE

Klaas Gubbels

24/04–05/06

BEYOND LANDSCAPE

Charlotte Caspers

i.v.m. covid kunnen data veranderen
Raadpleeg de WEBSITE

Koninginneweg 176
062.299.87.72
do–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.eenwerk.nl

ANDRIESSE EYCK GALERIE

t/m 3/04

Emmeline de Mooij The Guest Mattress

t/m 3/04

Antonietta Peeters

10/04–29/05

Helen Mirra, Joe Scanlan,
Antonietta Peeters,
Gianni Caravaggio

Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37
wo–za: 13:00–18:00
(enkel op afspraak max. 2 pers)
www.andriesse-eyck.com

GALERIE VAN GELDER

t/m 24/03

Voebe de Gruyter

Achterruimte

AAH AAH WAY

K. Kloosterboer, N. Langa, S. Bayri,
F. Dey. Wjm Kok, a.o.

Planciusstraat 9 A
020.627.74.19
di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

t/m 21/03

Curated by Azu Nwagbogu

I AM HERE BECAUSE YOU WERE THERE

Esiri Erheriene-Essi

(RE)POSE

WonderBuhle & Eniwaye Oluwaseyi

10/04–23/05

SOLO EXHIBITION IM WALD

Erwin Olaf

22/04–25/04

Presentation at Studio Hans Op de Beeck,
Birminghamstraat 287, Anderlecht, België

ART BRUSSELS WEEK

Hans Op de Beeck

12/05–16/05

BALLROOM PROJECT

ANTWERP I EDITION #3

Prinsengracht 282
+31(0)20.320.70.36
wo–za: 12:00–18:00
zo: 12:00–17:00
www.ronmandos.nl

THE MERCHANT HOUSE

t/m 31/05

Samengesteld door Marsha Plotnitsky

DE ONMISBARE ERVARING VAN KUNST

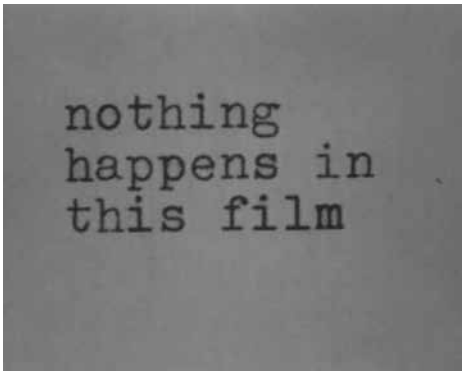
Elsa Tomkowiak, Mary Sue, André de Jong,
Pino Pinelli, André Stempfel

Herengracht 254
020.845.59.55
vr: 12:00–19:30
(en op afspraak)
www.merchanthouse.nl

De draak van de geschiedenis

DANIËL ROVERS

Nadat de afgelopen late herfst een verscherping van de coronamaatregelen werd afgekondigd, stroomde ons huis vol met een tiental onbekende mensen: timmerlieden, dakdekkers, een betonzager, een hijskraanchauffeur en een sjouwer die binnen een paar dagen een opbouw zouden plaatsen op het dak. De bouwbranche wordt nooit genoemd tijdens de persconferenties omtrent de pandemie; de sector is van vitaler belang dan alle scholen, universiteiten en musea samen. Een couperose-rode West-Fries zaagde in amper drie uur een recht-hoekige inkeping – het toekomstige trapgat – in het plafond van de leeggeruimde en met karton afgeplakte werkkamer. De boeken stonden in dozen opgestapeld in de hal, en wat overbleef schoof ik in stapels onder het bed en de buffetkast. Bij het zagen werd water gebruikt en dat kon in uitzonderlijke gevallen, zo luidde de waarschuwing vooraf, via de leidingen door stopcontacten naar buiten spuiten. De schade viel mee. Op een gegeven moment druppelde vanuit de hanglamp in de werkkamer een straaltje bruin water naar beneden – een emmer volstond om dat lek op te vangen. De uitgezaagde rechthoek beton, zo breed als een grazerk, werd uit het dak getild en naar een container op de begane grond verplaatst. Daarna werden kilo's vurenhout, gipsplaten en raamkozijnen bovenop de derde verdieping gehesen. Voorlopig was het resultaat van de hele operatie een onzielde kamer met een gat in het plafond, provisoorsch gedicht door een MDF-plaat rustend op stalen stutten. Zo ziet een patiënt er na een bezoek aan een operatiekamer uit – ze lijkt in bijna niets meer op de dierbare persoon vóór ze onder narcose ging.



De dakopbouw was gepland voor de pandemie maar liep vertraging op, wegens corona zo werd gezegd, al speelde de gezondheid van aannemer John minstens zo'n grote rol. Aan de keukentafel vertelde hij over een paniekaanval na de zomervakantie. Het was zo druk in zijn bedrijf dat overspannenheid dreigde. Overal in het land, en zeker in de steden, verzeen bijkeukens in achtertuinen, en werden woningen onderkelderd of voorzien van een dakopbouw of -kapel. Dat was een gevolg van de buitengewone omstandigheden. Hoe kleiner de buitenwereld wordt, hoe groter een woning dient te zijn. En alle klanten wilden dat hun uitbreiding als eerste klaar was. Sommigen waren van mening dat wie het meeste zeurde, binnen de kortste tijd het meeste gedaan kreeg. In de bouwwereld heersen botte omgangsvormen; de klant is eerder kind dan koning.



De dag begon die weken om zes uur – om koffie te zetten voor de werkers die iets na zeven op de bel drukten. Je kon het filter beginnen vol te scheppen als de donker grijze bestelbus de parkeerplaats opreed. Ze

dronken hun koffie zwart, dat was naar hun zeggen 'mannenkoffie'; de jonge timmerman die zijn kop aanlengde met een sloot koffiemelk en vijf suikerklonten werd weggehoond. Verbouwingen besteed je uit als je dat kunt betalen, of omdat je er zelf de vaardigheid voor ontbeert. En ook omdat het dan beter, sneller en efficiënter gebeurt, met professioneel gereedschap. Een belangrijke bijkomende overweging is dat je niet met alle frustraties, teleurstellingen en paniek van het klussen zit opgescheept. Bij gediplomeerde timmerlieden en loodgieters loopt er evengoed voortdurend van alles in de soep ('godverdomme, die s-pijp had langer moeten, al die ellende voor niets'), maar ze maken zich er minder druk om. Ze weten dat waar gehakt wordt, spaanders vallen – en dat die spaanders niet neerdwarrelen in hun eigen huis.



Het was natuurlijk naïef te denken dat een bouwtekening altijd precies wordt uitgevoerd. In de vertaling van ontwerp naar voorwerp kan minstens zoveel misgaan als bij de publicatie van een boek of tijdschrift. En bij een woning ontbreekt de mogelijkheid de drukproef na te kijken! Pas achteraf stel je de verschillen vast. We zien bijvoorbeeld dat het brede kantelkiepraam verwisseld is met het vaste raam; een gelukkige vergissing, besluiten we meteen; ik merk dat de houten balken van het plafond vol met stempels en voetafdrukken zitten; de aannemer beweert dat je dat makkelijk wegschuurt, maar waarom kijkt hij me niet aan? De derde nacht horen we een gestadig druppen op de vloer, wat betekent dat het dak nog niet waterdicht is, zoals de dakdekkers beweerden. Vlak voor de vloer gelegd wordt, hoor ik de ondervloer kraken – als het marmoleum er eenmaal ligt, zal dat nog decennia zo doorgaan! En in het midden van de ruimte verschijnt een koof waardoor de afzuiging van de douches en wc's van ons en onze onderburen loopt – dat was ingecalculleerd, maar op de tekening is niet te horen hoeveel geluid door die koofwand komt.



Er is zo verschrikkelijk veel in de wereld dat mis kan gaan; een natuurwet die ook op de kleinste schaal niet ophoudt te verbazen. In de tweede week van de verbouwing word ik al fietsend op een vroege zaterdagavond op een overzichtelijk plein aangereden door een tegemoetkomende, afslaanende Toyota Yaris. Ik zie de grijze wagen stapvoets op me afkomen, en net voordat ik zelf wil uitwijken, hoor ik een klap, voel de kracht van de bumper tegen mijn fiets en lig op de grond. Met een paar gevoelige ribben – 'pijnlijke' zou overdreven zijn – begin ik de volgende ochtend het plafond te schuren; ik heb, zegt iedereen, 'geluk gehad'. De grote rode en kleine zwarte stempels met productiegegevens op het vurenhout blijken hardnekkig, wat ook geldt voor de zichtbare voetstappen op het hout. En dan zijn er nog grijze verkleuringen waar het dak op nacht drie heeft gelekt. Op welke manier ik het schuurpapier



ook vasthoud of om een schuurblokje rol, het schiet voor geen centimeter op. Hoe heb ik ooit gedacht een plafond van 25 vierkante meter te schuren zonder elektrisch gereedschap? Op maandagochtend hervat ik met een geleende schuurmachine mijn klus; het driehoekig schuurpapier hecht met klittenband vast aan de kop. Zo hoort het dus te gaan. Dit is de definitie van doe-het-zelfen: dat je met behulp van een instrument onwillig materiaal naar je eigen voorstelling vormgeeft. Deze klus geeft meer bevrediging dan ik dacht. Het is het tegendeel van schrijven: in plaats van een leeg blad te vullen met letters en leestekens, bestaat dit werk uit het uitwissen van menselijke sporen. Ik moet zorgen dat het hout zacht én ongerept, met aandacht behandeld en tegelijk natuurlijk oogt. Het vurenhout, met verkoolde ogen en grillige tijgervachtstrepn, zal het lege projectiescherm worden voor wie binnenkort in bed naar het open plafond van de dakopbouw staart.

We krijgen een groter huis, en om dat voor elkaar te krijgen moeten we allereerst inschikken en op minder dan de helft van het normale woonoppervlak samenwonen. De momenten van alleen zijn worden schaarser en daardoor kostbaar. Wie vroeg opstaat heeft het rijk alleen; je kunt over de hele wereld beschikken omdat die op het vroegste uur onbewoond en ledig lijkt. Het bereiden van de avondmaaltijd biedt de mogelijkheid om via de Duitse radio te ontsnappen naar een land met lagere besmettingscijfers, een eigen cultuurjournaal om vijf uur, en een minister-president die met kennis van zaken en verre van behaagziek op gepaste maatregelen aandringt.

Na de middag ontwijk ik de onrust die ieder ochtendmens plaagt door lange wandelingen te maken. Sinds maart vorig jaar leidt een vaste route voorbij het Muiderpoortstation langs het begroeide spoorwegtalud en dan terug via het Kastanje-, Eiken- en Beukenplein. Er groeien daadwerkelijk kastanjes op het Kastanjeplein, en eiken op het Eikenplein. Cafés en restaurants tref je er niet aan, in tegenstelling tot het Beukenplein, waar de laatste jaren grote terrasuitbreidingen van Engelstalige hippe restaurants de plek bezetten waar ooit beuken moeten hebben gestaan; een grimmig genoeg om ze nu leeg te zien. Langs deze wandelroute was het de eerste coronalente minder druk dan in de parken, en inmiddels ben ik een frequente gebruiker geworden van de nieuwe, lange houten gemeentebanken langs het spoor – een prachtige plek om tijdschriften te lezen.

Wat in de lente eindeloos vol te houden viel, als ik over een grotere blaas zou beschikken, wordt in de winter beperkt door weersomstandigheden. Bij droog en koud weer, is mijn ervaring, houd je het met pet en handschoenen hooguit twee lange essays vol. Ik heb een abonnement op de *London Review of Books*, en dat abonnement is een dierbaar bezit gebleken. Elke twee weken landt er een nieuw exemplaar in de brievenbus. Nu er



geen langere treinreizen te maken zijn – de trein leent zich zeer goed voor lange besprekingen – moeten er dagelijks flinke ommetjes worden gemaakt. Met zo'n recensie bespaar je natuurlijk veel tijd: een getalenteerde lezer vat een of meerdere boeken voor je samen en voorziet ze van intelligent commentaar. Het blijft een wonderlijk intieme en verrassend troostrijke ervaring. Je leest hoe een vaardige lezer een oeuvre, een studie, een klassieker leest. In zulke tijdschriften wordt nu eens niet hopeloos achter de feiten aangelopen, zoals op het journaal of in de krant noodzakelijkerwijs gebeurt, maar terug in de tijd gekeken en eventueel een inschatting voor de toekomst gemaakt. Er is nog volop ruimte voor onderwerpen die niet direct met corona vandoen hebben, die in ieder geval niet over onze volle ziekenhuizen, onze falende inentingcampagne, onze avondklok gaan. Hier wordt de wereld uitgelegd in een Angelsaksische context die per definitie het laaglandse perspectief verruimt. En hoe verhelderend is het vervolgens als onder het lezen van een bespreking van de politieke geschiedenis van de Amerikaanse sigaret een zestiger op drie meter afstand een sjekkie opsteekt.



Ik lees de dagboekuittreksels van de bejaarde toneelauteur Alan Bennett, wiens eerder bijdragen ik altijd heb overgeslagen. Ik kende zijn werk niet, de hele opzet leek me zelfvoldaan, zelfgericht en excentriek, te Brits-insulair kortom. Bennett stamt uit 1926 en behoort tot de absolute risicogroep qua covid-19. In het afgelopen quarantainejaar is zijn gezondheid verder achteruitgegaan, en door de gedwongen isolatie lukt het hem in sporadische telefoongesprekken amper uit zijn woorden te komen. Door het vele wassen heeft hij nu 'handen uit een anatomische atlas'. Gelukkig is zijn veel jongere vriend Rupert vaker thuis; 's middags kookt hij warme maaltijden en 's morgens volgt Rupert pilateslessen via Zoom. Bennett vertelt over de ambulante verkoper die in oktober bij hun huis in Camden aanbelde. Normaal gesproken zou hij de man snel een paar pond geven, maar in de uitzonderlijke omstandigheden waarin zelfs het overhandigen van enkele munten gevaar impliceert, hoorde hij zichzelf tot zijn eigen verbijstering zeggen: 'I'm sorry but we have the virus.' De verkoper was niet geschokt door de leugen; het was duidelijk niet de eerste keer dat hij die ochtend werd afgewezen, schrijft Bennett, om daaraan toe te voegen: 'though maybe none so specific'.



Het is een vreemde periode. Niet eens door de pandemie (iedereen spreekt van 'rare tijden' – een eufemisme, zoals 'gecondoleerd'), maar vanwege de verbouwing. Ik doe sporadisch redactiewerk, beantwoord al rond half acht de eerste mails en lig de rest van de ochtend op de groene leren driezitbank. Als de bouwvakkers me nodig hebben, kan ik snel opstaan en ze van een antwoord of filterkoffie en Snickers voorzien. De omstandigheden



om te lezen zijn niet volmaakt; het ligt niet lekker als er boven je hoofd in de regen wordt getimmerd en geboord. Slechts een klein segment van mijn boeken is beschikbaar. Het overgrote deel is in wit-rode kartonnen dozen – ‘Houd mij schoon en droog aub. Hier openen. Vervangingswaarde € 2,75 ex BTW’ – in de hal opgeslagen. De laatste resten boeken liggen verspreid over slaap- en woonkamer. En juist van die niet helemaal willekeurige selectie – onder meer titels die ik nog wil lezen voordat ik ze van de hand doe – gaat nu een speciale bekoring uit.

Walter Benjamin schreef zijn essay ‘Ik pak mijn bibliotheek uit’ toen hij na lange tijd weer met zijn boekenverzameling werd herenigd. Terwijl het houtstof van de opengebroken boekenkisten door de kamer dwarrelt, laat hij een paar exemplaren door zijn handen gaan. Alles ziet er nieuw en begeerlijk uit. ‘Want wat is dit bezit anders dan een wanorde die op orde lijkt, omdat gewoonte er zich zo in genesteld heeft?’ Bekend is het inzicht van Benjamin dat je als boekenverzamelaar niet elke titel op je planken gelezen moet willen hebben; dan lukt het nooit om ook maar een bescheiden collectie aan te leggen. De andere kant van die waarheid is dat het verbazingwekkend blijft hoeveel overbodige boeken telkens weer in je kasten belanden, al worden ze misschien juist overbodig doordat ze zolang zwijgend en dienstbaar in het gelid staan. Na mijn een-na-laatste verhuizing kreeg ik de vraag, van mijn voormalige hoogleraar moderne letterkunde, terwijl ze haar ogen over m’n Billy-boekenkasten liet gaan, waar ik de rest van mijn verzameling had opgeslagen. Ik antwoordde dat ik voor de verhuizing een zeer strenge selectie had gemaakt – al had ik natuurlijk de boekenliefhebber Cornelis Verhoeven moeten citeren, die opperde dat de kleinste denkers de grootste bibliotheek bezitten (een stelling die hij in een volgende zin meteen weerlegde).



Een van de boeken op de stapel onder de buffetkast is een reisverslag van de directeur van Kunsthal KAdE dwars door de Verenigde Staten en een stukje Mexico – een boek tot de nok toe gevuld met informatie over Amerikaanse musea, galleries, kunstenaars en de artistiek-politieke kwesties die speelden in de afgelopen twee jaar. De bijbehorende tentoonstelling in Amersfoort moest voortijdig worden gesloten. Nu biedt dit boek een mogelijkheid om te reizen en de Amerikaanse musea te leren kennen; in andere omstandigheden zou ik het nooit zo gretig tot me hebben genomen. Ik lees ach-



ter elkaar in sneltreinvaart twee boeken over de Palestijnse zaak van nog geen tien jaar terug – de ondanks alles hoopvolle toon in beide titels is inmiddels volledig achterhaald. Ik begin aan Peter Weiss’ dikke roman *De esthetica van het verzet*, die al jaren wacht om eindelijk te worden opengeslagen. Na tweehonderd pagina’s geef ik het op – de oeverloze overpeinzingen van de arbeiders-helden zijn op zich interessant, maar zo overduidelijk de wensbeelden van een intellectueel van goede komaf dat het gaat storen.



En dan stuit ik in de stapel op Geoff Dyers *But Beautiful* uit 1991 – niet een titel die ik weg wilde doen, maar juist wou herlezen. Dit is geen boek dat nieuwsgierigheid bevredigt of informatie verschaft: het bevat een geheel eigen sensibiliteit. Dyer varieert op bekende anekdotes over onder anderen Lester Young en Thelonious Monk, en improviseert bij overgeleverde foto’s. Als witte Brit slaagt hij erin om de voornamelijk zwarte Amerikaanse muzikanten tot leven te wekken; hij schrijft zich in de traditie in, zoals dat dan heet, en brengt haar daardoor een stap verder. Het boek laat eens te meer zien wat een zwart leven waard was of is in sommige delen van de Verenigde Staten. En Dyer toont vooral wat er allemaal *niet* gebeurt in deze kunstenaarslevens: het rondlummelen, de verveling, de deemstering van gevoelens tussen optredens door. De kracht van het boek schuilt in passages waarin de muzikanten niets om handen hebben; als Duke Ellington ’s nachts onderweg is naar een volgend stadje om op te treden; als Lester Young vanuit zijn hotel naar de ingang van de jazzclub kijkt; als Charles Mingus zijn eerste nacht in de cel doorbrengt.



But Beautiful wekt het verlangen op om niets te doen, en uit het raam naar buiten te staren in de veronderstelling dat allerlei ideeën dan vanzelf boven komen drijven. Brilljante literatuur heeft niet zelden dat effect. Opeens weet ik ook wat er in de dakopbouw moet komen te staan: een ouderwetse platenspeler waarop ik tot diep in de nacht jazzplaten kan draaien. Jaren geleden ben ik opgehouden geregeld cd’s te kopen, en uit een mengeling van principe en luiheid ben ik nooit op Spotify overgeschakeld. Grammofoonplaten zijn het duurzaamst gebleken. En terwijl dit voornemen rijpt, je weet nooit hoe het praktische verstand werkt, stel ik me de stoel voor waarin ik dan jazz luisterend zal zitten lezen. Het moet, bedenk ik me, de schommelstoel zijn uit het Londens hotel waarin ik ooit een avondlang aantekeningen heb zitten maken zonder enige rugpijn te krijgen: de fijnste stoel die ik ken. Met wat zoekwerk kom ik erachter dat het een stoel uit olmenhout van de Engelse firma Ercol moet zijn geweest, opgericht door Luciano (Lucien) Ercolani en in de jaren vijftig en zestig een grote fabrikant van houten zitmeubelen, waaronder schommelstoelen. In Engeland worden ze tegen schappelijke prijzen en in groten getale op eBay aangeboden; in Nederland staat er precies één te koop, die we diezelfde week in het echt onder ogen krijgen bij een particuliere verkoper in een loods in Delft. De

schommelstoel oogt een stuk kleiner dan in mijn herinnering, en zit voorlopig niet zo comfortabel als destijds. De onderhandelings verlopen voorspoedig, er gaat meteen een derde van de prijs af, tot ik pardoes de prijs verraaft die we willen betalen. We komen direct tot een akkoord.

Die stoel staat als eerste meubelstuk in de nog onvoltooide dakopbouw. In de winterzon is het er comfortabel lezen, met voorlopig alleen de klanken van *A Kind of Blue* uit het hifi-setje dat ik al vijftien jaar lang bezit. Uit een van de dertig dozen weet ik een ander boek van Dyer op te diepen; ik blader door zijn essay ‘Unpacking my Library’, waarin hij te midden van een hervonden boekenverzameling tevreden vaststelt niet eens meer de behoefte te voelen om iets te lezen. Hij schrijft het humoristischer op dan ik kan navertellen, maar toch valt de tekst bij herlezing tegen – hier verbaast een schrijver uit de *working class*, opgeleid aan Oxford, zich al te opzichtig over zijn eigen culturele kapitaal.

Aan het begin van het nieuwe jaar is er weer werk aan de winkel. Ik heb toegezegd een lezing te houden over de essaybundel *Coventry* van Rachel Cusk. Twintig bewegende pasfoto’s verschijnen op het mozaïekscherm van Zoom, met linksonder een kader met de bijbehorende naam. In een zaal valt altijd te peilen of de woorden die je uitspreekt aankomen; op sommige momenten ontstaat er dan een min of meer gewijde stilte – concentratie is hoorbaar. Die stilte is in deze opzet technologisch bepaald: onverwachte wendingen en grappige uitspraken vallen dood zonder gezamenlijk geginnik. Hier zijn twintig individuen op het scherm aanwezig, gereduceerd tot een gezicht en een stem – wat ontbreekt is de ontvankelijkheid en intelligentie die in leesgroepen verrassend vaak ontstaat. De technologie maakt het mogelijk om in een periode van lockdown samen te komen, maar zonder deze technologie zou de mogelijkheid tot een dergelijke afzondering niet eens bestaan. Toch wil ik niet klagen. Het voelt haast clandestien om zoveel nieuwe gezichten te zien en – heel summier – te spreken.



In het essay ‘Thuis scheppen’ vertelt Rachel Cusk over de verbouwing van haar Londense appartement. Ze bewoont met twee dochters een afgeleefde woning in zo ongeveer de enige betaalbare wijk die Londen telt. De keukenwand is met oranje tegels bekleed; het dikke tapijt in de woonkamer zuigt elk menselijk geluid op. Als er vrienden op bezoek komen, voelt ze zich gedwongen uitleg te geven over de nakende herinrichting van het huis. De ene keer dat ze dat nalaat, merkt een kennis op dat het ontzettend verfrissend is om nog zo’n ‘authentiek lelijk’ interieur aan te treffen. Het is heel goed dat ze zich verzet tegen de alomtegenwoordige ‘burgerlijke smaak’: ze moet er vooral nooit iets aan veranderen: ‘Als je dat doet stel je me diep teleur.’



Cusk schrijft dat het haar niet eens gaat om ‘de alom geprezen ‘kamer voor mezelf’ te bemachtigen; ze werkt het liefst in de keuken, omringd door de drukte van het huis-



houden. En dat is precies wat ze wantrouwt aan veel schrijversportretten, vaak genomen tegen de achtergrond van ruime studeerkamers, tot het plafond gevuld met boeken: een fata morgana van lezen en denken, ‘alsof iemand die voor zijn werk boeken schrijft niet in staat zou zijn tot elke denkbare vorm van schaamte, onderhandsheid en hardvochtigheid’.



Op sommige dagen tijdens de verbouwing komt er ook van lezen weinig terecht. Mijn consumptie van YouTube-filmpjes neemt in week drie zorgelijke vormen aan. Tussen mijn mails tref ik opvallend veel complete films aan. Op afstand kunnen we elkaar toch enige aandacht schenken door enorme digitale bestanden door te sturen, of toegangscode voor streamingdiensten te delen. Nu de musea en cinema’s gesloten zijn, is het alsof je elkaar wat levensmiddelen toestopt, in hoop op betere tijden. Ik kijk onder meer naar de eerste zeven delen van Jonas Mekas’ *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Het zijn door elkaar gemonteerde filmopnames van een gezin in de jaren zeventig van de vorige eeuw, en die beelden stemmen om minstens twee redenen melancholisch. Ik herken er de 8mm-films in die mijn eigen vader maakte. Hij behoorde op geen enkele manier tot een artistieke, stedelijke avant-garde, maar kennelijk verschillen jonge gezinnen en de uitstapjes die ze in de jaren zeventig maakten niet zo veel van elkaar. Terwijl Mekas filmt, zorgt zijn vrouw voor de kinderen – zij is degene die ze voedt en met ze praat. ‘In this film nothings happens’, luidt een terugkerend titelkaartje, en ook: ‘This is a political film.’ Melancholisch is *As I Was Moving Ahead* tevens vanwege alle beelden van onbekommerd samenzijn in het openbaar of privé: een café, een vol park, een woonkamer met vrienden. Dat behoort voorlopig allemaal tot een ander tijdperk. Of misschien moet je eerder zeggen dat wij dat *andere* tijdperk zijn gaan bewonen – de onuitgesproken angst is dat de uitzonderingstoestand binnenkort niet meer exceptioneel zal zijn.

Wat deze periode van relatieve quarantaine tegelijk vervelend én draaglijk maakt, is dat het zinloos lijkt er emoties op los te laten. Deze situatie is zo bijzonder dat persoonlijke frustraties er niet toe doen. Iedereen heeft het lastig. Zolang je niet doodziek wordt, of heel krap behuist bent, of geen schoolgaand of studierend kind hebt of bent, mag je van geluk spreken. Het gevolg van deze stilstand, ook of misschien wel vooral emo-





tioneel, is een gevoel van berusting en daarmee van ouderdom. Je ziet weinig mensen, zelfs niet tijdens je middagwandelingen, en elke ochtend en avond tref je datzelfde gezicht in de spiegel aan – kan het zijn dat sommige ouderdomsprocessen versnellen nu de tijd de facto stilstaat? In deze weken en maanden die ik in eigen huis doorbreng, vraag ik me af of ik niet beter een groot gezin had kunnen stichten. Dan was er genoeg keuze om zo tegen het einde van de dag een onverwacht maar toch diepgaand gesprek te beginnen. Een vriend meldt zich met een andere quarantaine-ervaring. Hij houdt de laatste weken nooit genoeg tijd over om zijn werk te doen, en vindt het lastig om steeds de speelkameraad van zijn vierjarige zoontje te moeten zijn: ‘Ik word er helemaal gek van, niet alleen op weekdagen, ook in het weekend: het is gewoon een gevangenis.’



Iedereen is op zichzelf – er is nauwelijks ruimte of gelegenheid om daar betekenis aan te geven. Er vinden weinig nieuwe initiatieven plaats, het is voornamelijk wachten tot het ‘beter’ wordt, en er bestaat alom wantrouwen tegen de effectiviteit van de huidige beperkingen. Wanneer in Nederland de avondklok wordt ingevoerd (een halfjaar eerder nog ‘on-Nederlands’ genoemd door de minister van Justitie), breken in diverse steden rellen uit. Een buurman stuurt ter waarschuwing in de buurtapp verschillende oproepen tot protest door: ‘Neem al jullie vuurwerk etc mee. Laat ze zien wat we kunne’. Het uitverkoren strijdperk is het kruispunt voor de Lidl, daar zal het om acht uur losgaan. En alsof er een buienradar voor oproer bestaat, gaan precies om 20:00 uur de eerste vuurwerkbommen af. Er staat dan al een lange rij donkerblauwe busjes van de Mobiele Eenheid voor de supermarkt geparkeerd. Iets voor negenen is het dan zover. De lokale tv-zender, die een liveblog over de rellen bijhoudt als was het om ze van zuurstof te voorzien, toont beelden van een aaneengesloten rij agenten, wegrennende jongens in capuchontruien, en een scooterrijder die in de chaos onderuitgaat. Er worden acht arrestaties verricht; de ruiten van een bar waar lokaal gebrouwen hipsterbier wordt getapt sneuvelen.

De premier zal voor de camera’s verklaren dat hij niet geïnteresseerd is in sociologische verklaringen: dit was het werk van zuiver straattuig. Het dagblad *Trouw* vraagt socioloog Willem Schinkel om een reactie. Hij duidt de rellen als een protest tegen het



neoliberale bewind, en noemt werkloosheid, discriminatie en gentrificatie als oorzaken. Hij schat de progressieve krachten onder de relschoppers zonder meer optimistisch in, hoewel je de keuze om met geweld je zin door te drijven toch ook fascistisch kan noemen. In elke stad lijkt er een andere samenstelling van relschoppers actief te zijn geweest, maar in onze wijk wonen de capuchonjongens over het algemeen in sociale woonhuizen die de laatste tien jaar zijn verkocht aan bevoorrechte starters, studerende met rijke ouders, expats, huisjesmelkers of middenklassers zoals wij. Voor de jongens en meisjes die hier geboren werden, is geen plek meer in de stad. Hun plaats is al deels ingenomen door hoogopgeleide jonge mensen met veelal progressieve ideeën – de bewoners die massaal LHBTQ+ vlaggen buiten hingen nadat dezelfde capuchonjongens twee hand in hand lopende homo’s bij dezelfde Lidl hadden lastiggevalen. Zie daar maar eens politiek van te maken. Op de tweede dag hebben de relschoppers overigens hun boodschap bijgesteld. De toon is minder radicaal: ‘Dit is wat we gaan doen. We gaan geen ondernemers lastigvallen onthoud dat. Onthoud wie met de maatregelen zijn gekomen daar moet je zijn. Politiebureau, gemeentehuis gaan we pakken, geen ondernemingen.’ Daar zijn relschoppers en neoliberalen het toch over eens: samen op de bres voor entrepreneurs.

De leer van de ascese gaat ervan uit dat onthouding ons belangrijke lessen te leren heeft. Door jezelf allerlei luxes te ontfangen word je je bewuster van de veel noodzakelijker basis. Als niemand op straat is na negen uur ‘s avonds, valt op dat om tien uur het licht bij het basketbalveldje opeens uitspringt. Liggend op de bank, met niets omhanden, springt de abstracte kwaliteit van de opening in de wand tussen kamer en keuken in het oog. Het geeft voldoening om te merken dat je zonder afleiding een boek ten einde kunt lezen. En door weinig mensen te spreken, kom je dicht bij de buurt van je authentieke zelf.



Deze traditie is vooral gebaseerd op een geloof in abstinentie. Alleen al om zin te geven aan deze tijd zou je er graag in willen geloven. Maar wat blijft er van dat zelf over in een geïsoleerde wereld? Waaruit bestaat je leven dan? Een reeks van routines die richting geven en ervoor zorgen dat je gezond blijft. De yogaoefeningen iedere ochtend op het blauwe matje, het koffiemoment samen om tien uur, heel vroeg naar bed gaan en dan toch kunnen slapen – het is zo stil op straat en in de binnentuin. Alleen ‘s nachts komen nog onverwachte ontmoetingen tot stand: veel mensen rapporteren levendige dromen in de quarantaineweek. Op een nacht lig ik in mijn dromen opeens heel dicht tegen een onbekende aan; ze (of hij) lijkt op de auteur Marieke Lucas Rijneveld. We kruipen tegen elkaar aan, er ligt een hand op mijn buik, en terwijl ik mezelf hoor zeggen dat dit een eerlijke vorm van communicatie is, bedenk ik me dat dit helemaal niet kan: dit gaat in tegen alle afstandsregels!

Wie een vaste partner heeft, brengt in deze maanden meer tijd dan ooit met zijn geliefde door. Deels voor de grap, deels uit verveling, deels omdat elke zelfhulpessie toch een glimp van metamorfose belooft, neem ik deel aan de onlinecursus *Moedige gesprekken met je partner*. Feit is, aldus de inleidende tekst, dat een liefdesleven niet altijd over rozen gaat: ‘Als jullie lastige onderwerpen kunnen bespreken, blijven jullie langer en gelukkiger in jullie relatie, en meer betrokken bij elkaar.’ Het niveau valt tegen; alsof dit soort relatietherapie alleen bedoeld is voor koppels die écht geen zinnig woord met elkaar kunnen uitwisselen – voor mannen die stuurs gaan zwijgen als ze hun zin niet krijgen. Een van de



opdrachten luidt dat je twee dagen lang moet meegaan in alle wensen van je geliefde, om daarna twee dagen alleen maar te doen wat je zelf wenselijk acht. ‘Zonder wrijving geen glans, toch?’ En: ‘Het leven is als een foto: we ontwikkelen vanuit de negatieven.’ Die dagen vallen samen met een aantal belangrijke beslissingen over de inrichting van de nieuwe bovenruimte, wat beslist wrijving oplevert. Aan het begin en einde van de lange reeks opdrachten wordt dezelfde relatietestvragenlijst voorgelegd. Ik meen zeker vooruitgang te hebben geboekt, maar de grafiek laat een achteruitgang van 25 procent zien.



Met opnieuw enige vertraging, omdat het frame van de balkondeuren van een aanhanger is gevallen, en de daklijsten wegens Brexit nog moeten worden geleverd, is de dakopbouw zo goed als klaar. De wanden zijn gestuukt en geveerd, de vloer ligt erin, het dak is gedicht – of daar gaan we in ieder geval van uit. Van de buitenkant ziet de opbouw er niet heel bijzonder uit. Het nieuwe onderdeel van onze woning heeft iets weg van een neergestorte stacaravan; de aannemer laat bij oplevering foto’s zien van projecten waar hij wél trots op is. Aan de binnenzijde – dat is toch het knappe – lijkt het interieur echter goed op wat de architect in haar ontwerp heeft getekend. De balken zijn zichtbaar en lopen over de lengte van de ruimte; er is een barretje getimmerd naast de noodzakelijke koof; in de werkkamer kunnen zwarte betonplex planken, steunend op een wandsysteem van metalen houders, meer boeken herbergen dan de witte Billy’s van weleer – deze kast reikt tot het plafond.



De nieuwe ruimte in het huis is voorlopig ongerept. Het is bijna zonde iets toe te voegen, maar het zou absurd zijn om de wanden leeg te laten. Op de dag dat strenge vorst



het treinverkeer volledig in de war schopt, reis ik via een reeks stoptreinen af naar Den Bosch. De wandeling in de sneeuw langs de Zuid-Willemsvaart, voorbij een zuivelfabriek en een kavel met *tiny houses*, tot aan een verlaten transportloods, behoort tot de hoogtepunten van dit evenementarme jaar. Sinds mensen in Nederland niet meer naar musea mogen, schijnt de kunstverkoop toe te nemen, en met sommige galeries gaat het zelfs opmerkelijk goed. In de krant stond een artikel over een koppel werkzaam in de gezondheidszorg dat met hun beider coronabonus een kunstwerk kocht. Het atelierbezoek duurt niet lang – van de twintig uitgestalde werken is er een dat duidelijk thuisheert in de dakopbouw: een dinosaurius van groene olieverf, zo dik opgebracht dat de schubben van de staart uit het kader steken. Dit is de draak van de geschiedenis. Waar wij vooruitgang zien, ziet hij slechts uitgestorven monsters en virussen.

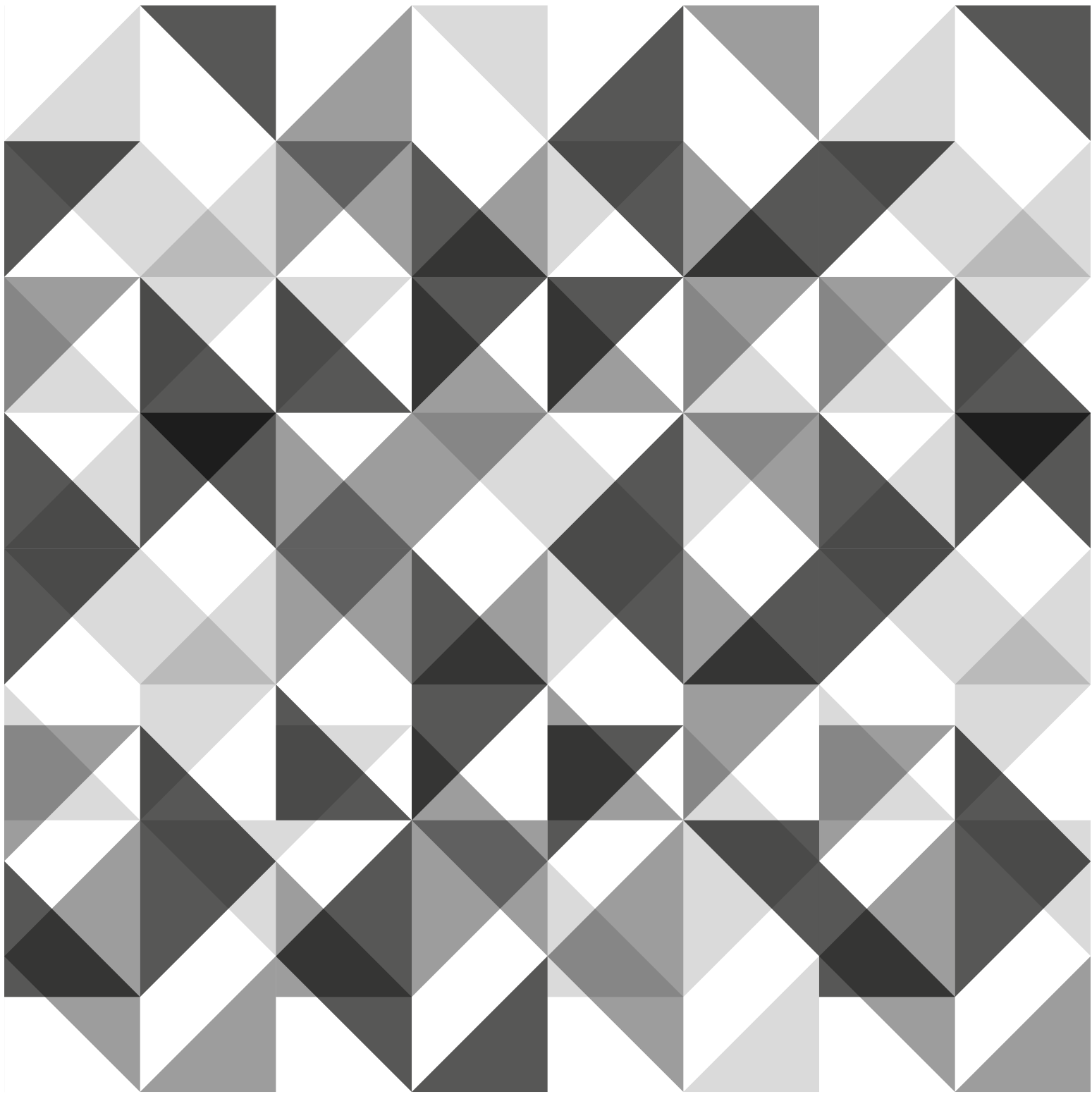


Op zondagavond – het schilderij ligt op een extra brede boekenplank in de werkkamer: ik durf nog geen gaatje in de muren te boren – oefenen we een paar danspassen in de lege dakopbouw. De danslessen liggen al weken stil, en nu heeft de school besloten een filmpje op te sturen. Tussen de instructies door vat de leraar het plan op om in de zomer met zijn cursisten een vreugdevuur van mondkapjes op te richten. Bij de tweede dans gaat het fout als het me niet lukt ‘over te steken’ bij de Engelse wals, dat wil zeggen van de ene kant van de kamer naar de andere zijde te bewegen. Ik krijg het verwijt koppig te zijn, maar dat is mijn probleem niet. Het is eerder een soort onmachtige verstijving: ik moet zelf uitvinden hoe het ruimtelijk in elkaar steekt. Die traagheid speelt me ook parten bij het beoordelen van aannemerswerk. Er kan een afschuwelijke radeloosheid over me komen als de monteur uitlegt hoe een verwarmingssysteem werkt – en ik zie dat hij ziet dat ik er niets van begrijp. Na een tijdje richtten werklui zich meestal vanzelf tot mijn partner. Wat vind je nu van het resultaat, vraag ik haar. Is de dakopbouw geworden wat je ervan had gedacht? Ja, het is zelfs boven verwachting fijn. Je ziet de wolken veel beter, en het groen van de vloer past prachtig bij het vurenhout. Het is stil en sereen. Nu het gehamer, geboor en geschuur geluwd zijn, en de boeken op hun nieuwe zwarte planken staan, klinkt hierboven alleen nog af en toe het hoge zoemen van de afzuiginstallatie. Daar moet nog een oplossing voor komen.



Afbeeldingen: Jonas Mekas, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000

The art of contemporary printing



printing.diekeure.be
printing@diekeure.be
@ diekeureprinting





23 Beeldende kunst

Renzo Martens. *White Cube*
Johan Hartle
Léonard Pongo. *Primordial Earth. Inhabiting the Landscape*
Dagmar Dirkx
John M Armleder & Guests.
It Never Ends
Pieter T'Jonck
Lieux de Papier. Adrien Tirtiaux en Jef Geys
Christophe Van Gerrewey
Marc De Blicq. *Traces*
Steven Humblet
Anna Boghiguan. *A Short Long History*
Zeynep Kubat

35 Architectuur en vormgeving

Superstudio en Gianni Pettena
Christophe Van Gerrewey
Traces of the Future
Benoît Vandevort

37 Publicaties

Cy Twombly. *Homes & Studios*
Eléa De Winter
Claire Fontaine. *Human Strike and the Art of Creating Freedom*
Steyn Berghs
Marcel Smets. *Fundamenten van het stadsontwerp*
David Peleman

Seth Siegelaub. *'Better Read than Dead'*
Roel Griffioen

43 Nieuwsberichten
Wissels
Lezingen
Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

210 maart – april 2021
jaargang 35

Beeldende kunst

Renzo Martens. *White Cube*. In de film *White Cube* presenteert Renzo Martens zijn jarenlange werk in Congo. In twee gebieden van de Democratische Republiek Congo volgt hij de historische sporen van Unilever, de Brits-Nederlandse onderneming waarvan het donkere succesverhaal op de plantages begon met de extractie van palmolie. Martens vertrekt vanuit de westerse kunsttheorie, die hij met gespeelde naïviteit projecteert op de situatie van de plantages. Zijn perspectief is, enigszins simplistisch, gebaseerd op de traditie van de institutionele kritiek, en op de ervaring dat ook Unilever haar laatkoloniale praktijk op een marketingvriendelijke manier ensceneert door middel van *art-washing*, met name door het financieren van musea. Daartegenover formuleert Martens goedbedoelde kunstpolitieke mantra's: 'Waar ik echt van houd bij kunst,' zegt hij op een gegeven moment in de film, 'is dat het inclusie en diversiteit mogelijk maakt, evenals liefde en kritiek.'

Dit is het uitgangspunt: de evidente onverenigbaarheid van het kritische westerse kunstdiscours met de extreme armoede rond Centraal-Afrikaanse plantages als gevolg van het neokolonialisme. In de geest van deze houterige premisse zoekt Martens zijn rol, op een ietwat clowneske manier flaneerend – in wit hemd, leren schoenen en soms met hoed – door het tropische landschap tussen de verarmde landarbeiders, die op hun beurt blootsvoets met machetes hun levensbehoeften aan de natuur onttrekken. Het gewetensconflict dat de beelden oproepen (ook het leitmotiv van *Enjoy Poverty* uit 2008) – 'Ik heb mijn hele leven geprofitteerd van ongelijkheid en armoede' – fundeert het centrale thema van de film.

Om dit conflict tot het uiterste door te voeren, zet Martens een 'kritische kunstpraktijk' op, met plantagearbeiders en met bewoners van een 'postplantage' – een min of meer autonoom beheerst, biodivers stuk land in de onmiddellijke nabijheid van de Unileverplantage. De situatie van de arbeiders, die van minder dan een dollar per dag leven, kan nauwelijks meer verschillen van het kunstdiscours en de artistieke problemen in de westerse metropolen. In die setting organiseert Martens een 'kritische' conferentie, waaraan onder meer (via Skype) Richard Florida deelneemt, theoreticus en apologet van de gentrificatie. Florida zegt wat hij te zeggen heeft – kunst vormt de voorwaarde voor sociale ontwikkeling ('artistieke creatie komt vóór wegen... scholen... ziekenhuizen...') – en het is, althans op dit punt, niet echt duidelijk wie er door Martens' ironische enscenering bespot wordt. Hoe evident de hypocrisie van de westerse kunst ook is, het gevoel blijft hangen dat een aantal acteurs (Florida, maar ook sommige plantagearbeiders) slechts figuranten zijn in een enigszins narcistisch experiment.

De zoektocht van de kunstenaar naar een rol – als zelfkastijdende bedelmonnik, of als een Tjil Uilenspiegel die iedereen te slim af is – is tot op dit punt in de film eerder een vorm van zelfonderzoek, gekleurd door wit schuldgevoel over onder meer culturele privileges, dan een analyse van de historisch-politieke situatie in Congo. In zekere zin gaat het om een theologisch project; het witte hemd van de kunstenaar is emblematisch voor de morele zuiverheid waar hij zo krampachtig naar streeft.

Deze structuur van witte schuld lijkt weliswaar politiek, maar eigenlijk gaat het om een moreel gebaar. Ondanks toespelingen op de bedrijfsgeschiedenis van Unilever zijn de voor het Congolese volk historische momenten – opstanden, formele dekolonisatie, Lumumba's bewind en zijn dood



Renzo Martens, *White Cube*
© *White Cube*, Renzo Martens, Pieter van Huystee Film, 2020

(waarbij de CIA betrokken was) – geen onderwerp voor Renzo Martens. Eerder dan reële conflicten aan te kaarten, wordt een moralistische politieke kosmos van slachtoffers, identiteiten en privileges geschetst. Congo is geen plek voor politieke strijd, maar een ruimte vol armoede en – al dan niet ironisch – artistiek-economische 'creativiteit'. De politieke terminologie komt dan ook onhandig over als Martens bijvoorbeeld beweert dat hij 'de arbeidersklasse' in staat wil stellen zinvol gebruik te maken van 'gentrificatie'.

De goedbedoelde inspanningen op de Unileverplantage worden uiteindelijk de kop ingedrukt. Onder het voorwendsel dat de producties van de kunstenaar onrust veroorzaken, worden hij en zijn ploeg door Unilever van de plantage verdreven. Er zijn enkele confrontaties en protesten – als eigenaardige kunstenaar heeft Martens toch enige sympathie opgewekt – die de repressieve structuren van het postkoloniale bedrijfsleven kort openbaren. Opvallend genoeg bereikt ook de zoektocht van de kunstenaar naar een rol op dat moment een hoogtepunt. Hij breekt in tranen uit voor de camera, alsof zijn persoonlijk lijden een teken is van morele integriteit – een christelijk motief dat tegelijk het latente egocentrisme van het hele project onderstreept.

Martens zet zijn werk voort in Leverville – een voormalige plantage die werd opgericht door William Lever, die samen met zijn broer aan de oorsprong lag van het latere Unilever.

De lokale arbeiders worden nu expliciet gemotiveerd om kritische kunst te maken, en Martens effent op exemplarische wijze de weg voor de zwarte bevolking van Congo naar de *white cube*. Het is een paradigmatische verschuiving, aangezien de soms ironische, soms sarcastische toon van de film naar de achtergrond verdwijnt, en 'echte' mensen op de voorgrond treden. Martens stapt nu, gelukkig, uit de rol van presentator van satirische televisie en wordt een facilitator, die samen met de bewoners van Leverville een artistieke situatie creëert. Er worden bijvoorbeeld kleifiguren gemaakt die de ervaringen van de plantagearbeiders moeten uitdrukken; bijzonder pertinent is de visualisatie van een verkrachting, die tegelijk de persoonlijke ervaring van de maker (Irene Kanga) en een belangrijk historisch moment belichaamt: na de verkrachting van een vrouwelijke plantagearbeider deed er zich in Leverville in 1931 een opstand voor.

Als katalysator van Richard Florida's culturele theorieën promoot Martens de artistieke productie van de plantagearbeiders door middel van de Cercle d'Art des Travailleurs de Plantations de Congo (CATPC), die hij al in 2014 oprichtte samen met René Ngongo, een Congolese milieuactivist en bioloog. Het beeldhouwwerk van de plantagearbeiders zal naar westerse musea worden gebracht, eerst in de vorm van 3D-prints in chocolade, en vervolgens in het echt. Het grote project dat in de film wordt gedocumenteerd, is uitein-



Irene Kanga, *Forced Love*
Risquons-Tout, Wiels, Brussel, 2020, foto Philippe De Gobert

GAGARIN

the Artists in their Own Words

Founded in the millennium year 2000, the artists’ magazine GAGARIN documents the first decade(s) of this century in artists’ writings. The complete GAGARIN oeuvre of 33 issues is now collected into a box and is available in a numbered, signed and limited edition of 120 on a first come, first served basis at € 600,- only.

To order, please visit www.gagarin.be or contact gagarin@skynet.be



- A**
- 6#2 LIDA ABDUL Los Angeles to Kabul to Balikh
- 5#2 VITO ACCONCI / ACCONCI STUDIO 6 Buildings, Landscapes & Cities: First responses to a site / situation & the beginnings of a conceptual proposal
- 6#1 BORIS ACHOUR OPERATION RESTORE POETRY version to shout extremely hard, alone or in public, with the voice of a Marines instructor.
- 9#1 SAADANE AFIF 58:22 & Some Words
- 4#1 EIJA-LIISA AHTILA "WORDS"
- 15#1 JANANNE AL-ANI Proving Ground
- 10#2 ALLORA & CALZADILLA Notes for "A Man Screaming is Not a Dancing Bear"
- 12#2 LARA ALMARCEGUI Démolition de la Grange Vaysse
- 3#1 TARIQ ALVI Schizofrenic Eyes Schizofrenic Eyes
- 9#2 GHADA AMER La moitié du monde
- 14#2 CARLOS AMORALES Newspaper Interventions — *Historical Development of the Plot Within the Chilean Context*
- 13#2 LEONOR ANTUNES a viagem do fio
- 7#1 KADER ATTIA Sans titre 2006
- 12#1 FABIENNE AUDÉOUD Everything should be said before one actually starts talking...
- 13#1 SVEN AUGUSTIJNEN Story "Dead of Patrice Lumumba" by Jacques Brassinne, RTBF broadcast, April 1, 1974
- B**
- 7#2 JOHN BALDESSARI A Person Wears Many Masks and Perhaps We Are Not Who We Think We Are
- 1#2 MIROSLAW BALKA Książki (Books)
- 1#1 STEPHAN BALKENHOL Meeting with Stephan Balkenhol
- 11#1 ROSA BARBA Are-enacted phone call between two Presidents with the possible dialogue that resulted in the Watergate affair
- 7#1 ARTUR BARRIO Espacios Para Al(a)RITE CONTEMPORánea.....
- 4#2 ORLA BARRY YEAR X
- 13#1 MASSIMO BARTOLINI 25 aprile 1936
- 13#1 RICARDO BASBAUM [small operatic event] would you like to participate in an artistic experience?
- 17#1 ERIC BAUDELAIRE *Ante-Memorial*, 2011-2016 — Correspondence
- 1#2 BILI BIDJOCKA NKWEL BA YI DJAM OU NOMB BEE
- 17#1 KASPER BOSMANS Hazard — Four truck light messages for highway communication, performed by a single tractor.
- 4#2 GUILLAUME BIJL "The earliest years of the Earldom of Watou" (Historical Drama)
- 10#1 PIERRE BISMUTH Friday 28 October 1994
- 1#2 SILA BLUME Versuch zur Abschaffung des Opferturns (mit Auszügen aus *Persönliches Wörterbuch*)
- 10#2 MICHAËL BORREMANS In fact I am a sculptor
- 1#2 WILLEM BOSHOF Bangboek (The Book that is Atraid)
- 14#2 IRINA BOTEVA Scăneni Boldești: ...
- 2#2 LUCHEZAR BOYADJIEV Lunch allover, no wine, no invitations, just come as you are and walk in whenever you like...
- 5#2 SERGEI BRATKOV DREAM / five years ago /
- 4#1 FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ Pour moi, "l'Art", c'est le savoir faire des sublimes œuvres innocentes !
- 16#1 PETER BUGGENHOUT The lost text I The gathered text
- 9#1 LEE BUL Aubade - l'ight tower texts
- 5#1 AGNESE BULE LATVIESU SAPNIS
- 2#2 MARIE JOSÉ BURKI Plèce radiophonique en trois actes et quelques trous
- C**
- 3#1 SOPHIE CALLE La visite médicale
- 4#1 PAOLO CANEVARI Continental
- 4#2 ERNST CAMELLE A Compilation of Writings from the personal Notebook, some in German, some in English
- 15#1 VALENTIN CARRON löwenzorn
- 6#1 ROSEMARIE CASTORO What is the Difference between Architecture and Sculpture?
- 10#2 JOTA CASTRO Artforum; mi sombra y la probabilidad de mi muerte.
- 14#1 ASLI ÇAVUŞOĞLU Book Summeries
- 10#1 PAUL CHAN Oh Gertrude
- 6#2 LOULOU CHERINET The Allegory of the Cock
- 11#2 PAOLO CHIASERA Painting 1 — Analysis and Convergence
- 9#1 ADAM CHODZKO Calenture
- 12#1 VAAST COLSON Desperately trying to be a writer — Pursuing the Tanger tradition, an excerpt
- 6#1 JOOST CONIJN CHERNOBYL
- 15#1 LEO COPERS HISTORIA
- 3#2 PATRICK CORILLON Âne
- 12#1 ABRAHAM CRUZVILLEGAS Autoconstrucción
- 6#1 MINERVA CUEVAS Public lighting and moonlight
- 11#1 FRANÇOIS CURLET Livre d'or
- 9#2 MICHAEL CURRAN OPEN PAGE
- D**
- 5#1 HONORÉ D'O And if you do decide to doc
- 14#2 JOSEF DABERNIG ZlatePiesky Rocket Launch
- 4#1 ANNE DAEMS In the supermarket a bundle of leaks lay on a pile of newspapers.
- 9#2 ANNABEL DAOU the gun is cocked
- 14#2 BERLINDE DE BRUYCKERE En ik weet dat ik anders kijk, anders voel door wat ik las.
- 2#2 RAOUL DE KEYSER Letters to André du Bouchet
- 16#2 MARIANA CASTILLO DEBALL Prelude and fugue
- 9#2 EDITH DEKYNDT Toute ressemblance avec des personnes, existantes ou ayant existé, est pure coincidence.
- 1#2 WIM DELVOYE Love Letter # 3
- 10#1 DANNY DEVOS The Events of 22 June as written down by DDV on 28 June 2009.
- 14#2 THEA DJORDJADZE Untitled
- 8#1 NATHALIE DJURBERG "Jag sysslar givetvis med trollen!"
- 7#1 NICO DOCKX excerpts from an unrealized comic book
- 2#1 STAN DOUGLAS Proposal for a Production of Lulu
- 5#1 PETER DOWNSBROUGH Some ...notes...
- 1#1 MARLENE DUMAS Titels, eerste name en verkleinwoordjes
- 4#1 JIMMIE DURHAM In the Joyeria of the Zanahorias
- E**
- 14#1 LATIFA ECHAKHCH les fruits de mon ami
- 16#1 OLAFUR ELIASSON Work Word World
- 3#2 AYŞE ERKMEN Ardarda iki kahve
- 16#2 OIER ETXEBERRIA "Kontzertu Ekonomikoa"
- 8#2 CERITH WYN EVANS PASOLINI OSTIA REMIX
- F**
- 13#1 MATIAS FALDBAKKEN THE THE GREEK GREEK RUN RUN
- 11#1 HARUN FAROCKI War Always Finds a Way
- 3#2 CHRISTOPH FINK Que la geste artistique...
- 7#2 OLIVIER FOULON Redites et ratures
- 2#1 MICHEL FRANÇOIS L'ivresse, comme apparition triomphale de la plante en soi.
- 14#2 LUCA FREI Take In / Let Go (work in progress)
- 9#1 PETER FRIEDL Stones for America
- 15#1 CHIARA FUMAI The Criminal Woman, Act II. *La Donna Delinquente*

- G**
- 12#2 JEFF GABEL The Very Best of Graf Salwâr dej Strîes : an illustrative compilation taken from Salwâr oder Die Magdalena von Bozen by Carl Zuckmayer
- 16#1 NIKOLAUS GANSTERER PSYCHOREOGRAPHS
- 12#1 MEKHITAR GARABEDIAN I Remember Nora Karagugian, May 2011
- 8#1 DORA GARCÍA TWICE TOLD TALES
- 7#2 AGNÈS GEOFFRAY The enchanted ones (11 songs)
- 13#2 SIMRYN GILL Two improvisations on old English nursery rhymes
- 3#1 LIAM GILLYCK Weekendish (Boom, Crash, Bling)
- 8#2 FERNANDA GOMES notas inúteis / notes for nothing
- 4#2 JOSEPH GRIGELY Another Story
- 8#1 KRIST GRUIJTTHUIJSEN Quote on Quote
- 17#1 JOÃO MARIA GUSMÃO + PEDRO PAIVA An ostrich with a great sense of humor, a Portuguese custard tart with a hard-on, a Communist squirrel, and a blonde moustache that can be seen for miles.
- 11#1 GONKAR GYATSO NAM YIK — words from the sky
- H**
- 10#1 PETRIT HALILAJ Communication seems to be lacking us as well
- 9#2 KATI HECK Kati once again tells stories
- 12#2 JEPPE HEIN 05/01/12
- 16#2 CAMILLE HENROT & MARIA LOBODA Choose your own adventure by CH & ML
- 6#2 THOMAS HIRSCHHORN "Utopia, Utopia = One World, One War, One Army, One Dress"
- 11#1 JENNY HOLZER AKA
- 14#1 DAVID HOMINAL Untitled — Part of Onion Bread and Repression ... sorry, sorry, sorry... ... politics, politics, politics... ... kiss, kiss, kiss... ... politics, politics, politics... ... politics, politics, politics... ... dollar, dollar, dollar... ... ciao, ciao, ciao... ... bread... THOMAS HUBER Souverän seiner selbst
- I**
- 16#1 CRISTINA IGLESIAS Phreatic Zone
- 10#1 INGRIDMWANGIROBERTHUTTER Angel dark
- 9#2 RUNA ISLAM This is the first line
- J**
- 6#2 ALFREDO JAAR LUCIDITY
- 3#1 LEFEBVRE JEAN CLAUDE ACTDLMRSS1990
- 13#1 PIERRE JOSEPH "Textes anaglyphes" — L'étoile a pleuré rose *Arthur Rimbaud*
- K**
- 15#2 HIWA K Let There Be Darkness — For A Few Socks of Marbles — My Father's Color Periods
- 16#1 SHREYAS KARLE Testing Typewriters / Explaining the explanation
- 2#1 BHUPEN KHAKHAR Maganbhai's Glue
- 13#2 HASSAN KHAN a series of unpublished notes culled from 5 notebooks selected randomly from private notebooks (1995-2012)
- 10#1 ERMIA KIFLEYESUS Big countries eats small countries
- 16#2 MAYUMI KIMURA In Search of Lost ()
- 4#1 BODYS ISEK KINGELEZ Maquettes d'art post-modes
- 16#1 BEN KINMONT I Am For You
- 7#1 SUCHAN KINOSHITA loudspeaker Johannesburg 1997 with changing whisperers
- 17#1 KAPWANI KIWANGA Analogue Shuffle
- 8#2 JOB KOELEWIJN Obedience or disobedience
- 9#2 HARMONY KORINE MAC AND PLAC
- 5#2 JOHN KÖRMELING Over auto's en wegen in Nederland
- 15#2 ZDENEK KOSEK « I am a rainologist and a stormologist » *untitled*
- 11#2 JOSEPH KOSUTH "Intention (Project)" 1984 / 1985 — notebook and completed work
- 11#2 MATEJ KRÉN Scanner
- 5#1 GABRIEL KURI Twenty one problem reminder (bad and good)
- 3#2 SURASI KUSOLWONG The Sun and The Moon
- 11#2 ALICJA KWADE Being Marilyn Monroe — Being Christian Diestl, Marlon Brando — Being Gregory Peck, Dr. Edwardes, John Brown — Being Lisa Brendl, Joan Fontaine — Being Sabrina, Audrey Hepburn
- L**
- 2#2 ANDY LELEISI'UAO pŭ'e IE agAgA'Y'iLa — Letters of different feet
- 5#2 MARK LEWIS A Film, a Painting, a Photograph: Some Notes on Pictorialism
- 13#1 DAVID LINK love-letters, first derivative
- 16#2 MARIA LOBODA & CAMILLE HENROT Choose your own adventure by CH & ML
- 12#2 BART LODEWIJKS The Flanders Peninsula
- 2#2 BERND LOHAUS Texte
- 6#2 CAPITAINE LONCHAMPS "BOUM"
- 3#2 KEN LUM Conversations
- M**
- 15#1 GOSHKA MACUGA Preparatory Notes for a Chicago Comedy, 2014
- 10#2 JILL MAGID Becoming Tarden — Epilogue
- 3#2 MARK MANDERS Waarom hebben wij tijd om over ons lichaam na te denken? Tijd trekt mij steeds weer weg uit het geluid waar ik van hou
- 10#1 DAVID MAROTO Disillusion
- 14#1 POL MATTHÉ MÄKUN
- 8#2 PAUL MCCARTHY Meat Cake Texts
- 12#1 CHRISTINE MEISNER Ausuferung / I
- 10#2 JONAS MEKAS FRIENDS
- 2#2 ANNETTE MESSENGER A one word contribution
- 9#1 PHILIP METTEN renumberelele
- 3#1 TRINH T. MINH-HA Boundary Event
- 9#1 ALEKSANDRA MIR Early Spring in Sicily
- 10#2 HELEN MIRRA Northern Minnesota Bird Rainbow
- 17#1 IEVA MISEVIČIŪTĖ Performing on the streets of New York — October 2016
- 12#2 SANTU MOFOKENG Let's talk...
- 4#2 PIETER LAURENS MOL The Limit to Which Man Can Reach Out into Space — *atelierbewegingen 2000 - 2003*
- 4#1 JONATHAN MONK Dear Mr. Kounellis
- 7#2 MATT MULLICAN Trance performance Zürich 2003
- 1#1 JUAN MUÑOZ Standard introduction to lectures
- 15#1 OSCAR MURILLO Mi nombre es Belisario Caicedo Florez
- N**
- 12#1 MARC NAGTZAAM Title-Track / Second Version / Installation Views / A Hint of Articulation 2007 – 2011 – Ongoing
- 5#2 MAURIZIO NANNUCCI Anthology — 1967/2004
- 10#2 OLAF NICOLA I Movements
- 13#2 NAVID NUUR WHEN TEXT BECOMES YOUR EX
- O**
- 6#2 MARCEL ODENBACH Ich bin müde von Ein- und Auspacken,
- 12#2 AHMET ÖGÜT Strategic Diagram for Non-hierarchical Participatory Radical Democracy
- 5#1 ROMAN ONDÁK Star City
- 17#1 YUKI OKUMURA That Night
- 2#1 WILLEM OOREBEEK BLACK OUT embrace
- 14#2 BAUDOUIN OOSTERLYNCK LE CORPS SILENCIEUX
- 6#2 HANS OP DE BEECK Sea-view
- 5#1 ANATOLI OSMOLOVSKI For the Apartment and for the Office
- 2#1 TSUYOSHI OZAWA The Nassubi News : Special New Years Edition - No. 13. 9/23 - Early Summer Edition - No. 15. 20/10

- P**
- 8#2 ADRIAN PACI Between the lines
- 8#1 RIA PACQUÉE Street Rambling
- 17#1 PEDRO PAIVA + JOÃO MARIA GUSMÃO An ostrich with a great sense of humor, a Portuguese custard tart with a hard-on, a Communist squirrel, and a blonde moustache that can be seen for miles.
- 4#2 PANAMARENKO FROM FERRO LUSTO TO PEPTO BISMO — Some letters from Panamarenko to Bedrich Eisenhoet
- 4#2 NINA PAPACONSTANTINO 'mark me! — *that pen — must ever be mended!* Herein, madam, lies the secret, the soul, of intensity' (from Edgar Allan Poe's, *How to Write a Blackwood Article*)
- 8#1 DOUGLAS PARK Misagreement
- 9#2 PHILIPPE PARRENO What do you believe
- 3#1 JÜRGEN PARTENHEIMER On order and passion
- 2#1 SIMON PATTERSON Proposal: Manned Flight 1999-
- 2#1 GIUSEPPE PENONE Il verde è l'equilibrio tra luce ed ombra
- 14#1 JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA Sheet Music
- 11#1 LIA PERJOVSCHI mind maps / 1999 — today
- 15#2 DAN PERJOVSCHI Anthology
- 12#1 RAYMOND PETTIBON No Title (Liking more the)
- 13#2 PRATCHAYA PHINTHONG Untitled, 2012
- 15#2 AMALIA PICA A film script in a made up language (aren t they all?)
- 4#1 KRISTEN PIEROTH Mein Flug über den Ozean
- 10#2 FALKE PISANO About artistic production as speech-acts, the performative aspect and questions of efficiency in relation to reflection and transparency.
- 2#2 MICHELANGELO PISTOLETTO Progetto Arte dopo l'undici settembre
- 7#2 PAOLA PIVI THANK YOU FOR SHARING LOVE
- 12#2 WILFREDO PRIETO Real virus - programming codes
- 3#2 OLAF PROBST Mc loop + Undrawn Monografie of Johannes Meinhardt
- 14#1 LAURE PROUVOST these printed words is a big whale
- R**
- 16#1 ARAYA RASDJARMEARNSOOK A Conversation Between Two Arayas
- 6#1 PETER REGLI die Liebe kommt - die Liebe geht
- 1#1 GUY ROMBOUTS Dada, etcetera...
- 8#2 UGO RONDINONE Lines out to silence
- 13#1 AMANDA ROSS-HO Seven Internal Memos (SHOT GLASSES) (2 ICE TEAS) (CARDBOARD) (RECEPTABLES) (ROCKING CHAIRS) (YELLOW SWEATSHIRT) (BREAKFAST)
- 7#1 ILONA RUEGG Parcours
- 10#1 ED RUSCHA NOOSE AROUND YOUR NECK
- S**
- 2#1 ANRI SALA Here is the recipe for Byrek
- 7#2 ELINA SALORANTA KITCHEN CONVERSATIONS
- 12#2 TOMÁS SARACENO Up there is never windy
- 1#2 JOE SCANLAN The undertaker's art (pilot television series)
- 5#1 TOMAS SCHMIT das wort ozean ist ca. 20 quadratmillimeter groß
- 1#1 MANFREDU SCHU «Deinetwegen» Theatralische Philosophie / Akt II «THE-BLACK-MOUTH» (OPERA-PHILOSOPHIA-THEATRICALIA) #1wwkfs
- 15#2 NORA SCHULTZ Squiggle
- 6#1 ZINEB SEDIRA the other side of the story
- 1#1 MARIA SEREBRIAKOVA transparency is an important part of my work, but no one sees it.
- 8#1 RICHARD SERRA Questions Contradictions Solutions
- 6#1 DAVID SHRIGLEY 6 Textdrawings
- 7#1 SANTIAGO SIERRA Canvas measuring 1000 x 500 cm suspended from the front of a building
- 11#2 ROMAN SIGNER the pages of October 2010 from Roman Signer's agenda
- 3#2 NEDKO SOLAKOV "On the Wing." 1999-2000 — 14 Texts on the wings of six Boeing 737's, Luxair.
- 3#1 BEREND STRIK & ONE ARCHITECTURE Tourette House
- T**
- 15#1 SVEN 'T JOLLE "Khush Amadid"
- 2#2 FIONA TAN "Saint Sebastian" (Work in Progress)
- 14#2 KOKI TANAKA Los Angeles to Myanmar
- 6#2 JENNIFER TEE The State of Limbo — The Tearable Garden
- 12#1 JAVIER TÉLLEZ ARTAUD REMIX
- 16#2 ADRIEN TIRTIAUX Rhapsody in Black
- 11#1 GRAZIA TODERI ...orbite rosse...
- 16#1 DIEGO TONUS Noi siamo gli Altri
- 15#2 ANA TORFS Reading Rocks
- 13#2 MARIO GARCIA TORRES Xoco — The Kid Who Loved Being Bored
- 5#2 JOËLLE TUERLINCKX selectgagarin
- 13#2 DENNISTYFUS Bookkeeping
- V**
- 11#2 EULALIA VALLDOSERA EL PODER DE LOS OBJETOS
- 3#1 PATRICK VAN CAECKENBERGH à pied d'œuvre
- 6#1 ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN 3 Texts
- 8#2 MARILOU VAN LIEROP I don't think he knew the details, but I think he knew
- 15#1 ERIK VAN LIESHOUT WEARE Hermitage
- 7#2 PHILIPPE VAN SNICK Road, Geel, Blauw & ...
- 14#1 MARIJKE VAN WARMERDAM From time to time
- 11#1 PHILIPPE VAN WOLPUTTE ÆTERNUS
- 13#1 SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA Las formas del lenguaje
- 7#1 BERNARD VILLERS Mes ABaCeDaires
- 1#2 HENK VISCH Van de kers zal men alleen de pit bewaren.
- 9#1 DANH VO Henry Kissinger's Acceptance Speech for the Peace Nobel Prize 1973
- 16#2 JULIUS VON BISMARCK Talking to Thunder
- W**
- 9#1 APICHPATPONG WEERASETHAKUL Jogging along the Swamp
- 15#2 AI WEI WEI On Censorship
- 5#1 LOIS FRANZISKA WEINBERGER HOME VOODOO II
- 5#2 LAWRENCE WEINER ...EN ROUTE TO ...
- 17#1 JAMES WELLING Undergrad Project
- 11#2 TINTIN WULIA Pupae
- 8#2 ERWIN WURM How to go from size 50 to 54
- X**
- 8#1 SISLEJ XHAFIA Toothpick
- Y**
- 1#2 LI YONGBIN An ever-lasting memory
- 5#2 LIANG YUE "Good night, my darling. I wish there is no endless rain in my dream"
- Z**
- 7#2 CARLA ZACCAGNINI Forking Paths, Crossroads: geometric progression: one event, three accounts, nine versions
- 13#2 HÉCTOR ZAMORA my hotel was the desert
- 8#1 QIU ZHIJIE Blackboards
- 17#1 FABIO ZIMBRES Ficção científica

delijk een eigen museum: een *white cube* midden op de plantage, gerealiseerd in samenwerking met de minister van Toerisme. Fondsen worden verkregen door het artistieke werk en de succesvolle marketing ervan. De kijker is getuige van de, schilderachtig gedocumenteerde, totstandkoming. We volgen plantagearbeider en kunstenaar Matthieu Kasiamu naar New York voor een tentoonstelling waarover *The New York Times* uitgebreid bericht. In het algemene verloop van de film zijn er plotseling twee dingen gebeurd: Renzo Martens is geheel naar de achtergrond verdwenen en de ironische, experimentele opstelling van 'kritische kunst' op de plantages heeft plaatsgemaakt voor de concrete schepping van hulpbronnen en financiële middelen.

Hoe minder de film en de projecten die worden gedocumenteerd om Renzo Martens draaien, des te beter lijken beide te werken. Het valt te hopen dat de dramaturgische ontwikkeling in de film ook een evolutie in het oeuvre van Martens weerspiegelt. Het koloniale geloof in de heilbrengende kracht van kunst (en in de westerse fictie van de *white cube*) blijft echter – verrassend genoeg – overeind. **Johan Hartle**

→ *White Cube* van Renzo Martens ging op 26 november 2020 in première op het International Documentary Filmfestival Amsterdam en in Lusanga. De film is, onder andere, te zien op 24 maart in KW Institute for Contemporary Art (Berlijn), op 25 maart in Wiels (Brussel), en op 2 april in de African Artists Foundation (Lagos), en is online beschikbaar via Picl en Vitamine Cineville.

Léonard Pongo. Primordial Earth. Inhabiting the Landscape. Zestig jaar Congolese onafhankelijkheid vormt de aanleiding voor Léonard Pongo's solotentoonstelling in Bozar. Voor een klassiek historische blik past Pongo echter resoluut. In een gelaagde expositie laat de Belgisch-Congolese fotograaf, geboren in 1988, expliciet politieke thema's buiten beschouwing, en manifesteert het Congolese landschap zich als protagonist.

Een decennium geleden reisde de kunstenaar naar de Democratische Republiek Congo om de onrust omtrent de presidentsverkiezingen in beeld te brengen. Eenmaal hij was aangekomen, werd Pongo vooral door zijn persoonlijke verhouding tot het land in beslag genomen. Hij liet de stedelijke context voor wat hij was en trok het equatoriale regenwoud van de provincie Kasai in, waar zijn roots langs vaderskant liggen. In het sinds 2011 lopende fotoproject *The Uncanny* – onder meer getoond op *IncarNations* (2019) in Bozar – bracht hij in een serie zwart-witfoto's gemaakt tijdens nachtelijke omzwervingen zijn vrienden en familie in beeld. Tussen 2017 en 2020 keerde hij terug en raakte geïntrigeerd door kosmologieën van lokale bevolkingsgroepen zoals de Lulua, de Kuba of de Songye. Hun verhalen over het ontstaan van de wereld, waarin wordt verteld over de innige verstrengeling van dier, plant en mens, zijn een bron van inspiratie voor het langlopende project *Primordial Earth*, dat zich na presentaties op de biënnales van Lubumbashi en Bamako nu ontvouwt in de kleine Raadzaal van Bozar.

Zonder al te veel uitleg wordt de toeschouwer ondergedompeld in een spel van foto's in uiteenlopende formaten en op verschillende dragers als textiel, aluminium, fotopapier of plexiglas. We zien rode heuvellandschappen, stofwolken, schichtig wegvliegende vogels en verraderlijk kalme meren. Pongo laat zijn kunstwerken functioneren als de vitale organen van éénzelfde lichaam: het regenwoud. De Raadzaal ademt, zweeft en broeit. Op de achterste wand eist de enorme projectie *Inhabiting the Landscape* de aandacht op.



Léonard Pongo. Primordial Earth. Inhabiting the Landscape
Bozar, Brussel, 2021



Léonard Pongo. Primordial Earth. Inhabiting the Landscape
Bozar, Brussel, 2021 © Léonard Pongo



Léonard Pongo. Primordial Earth. Inhabiting the Landscape
Bozar, Brussel, 2021

Een onheilspellende, bezwerende soundtrack doet de expositie baden in een haast apocalyptische sfeer – al is het onzeker of je getuige bent van het begin dan wel het einde van de wereld. Het ritme valt slechts te ondergaan, en ook op de beelden is moeilijk vat te krijgen. In een loop van een tiental minuten glijden de voorstellingen zachtjes over elkaar: een nijlpaard steekt even boven het wateroppervlak uit voor hij weer kopje onder duikt, lavastromen vloeien hevig en doven uit, terwijl de bladeren van tropische planten ritselend verschijnen en verdwijnen.

Het landschap geeft zichzelf nooit zomaar prijs. Drie grotere foto's aan de linkerwand illustreren dat treffend. Pongo bracht fragmentarische beelden van het regenwoud via UV-prints aan op geborsteld aluminium en creëerde zo een iriserend effect: door de breking en interferentie van licht ontstaat een schitterend kleurenspeel – denk bijvoorbeeld aan een zeepbel. Het effect is afhankelijk van de kijkhoek, en kan plots verdwijnen wanneer de toeschouwer van positie verandert. Pongo maakt hier handig gebruik van: zodra de weelderige kleuren van ons netvlies verdwijnen, onthullen de foto's hun textuur en leest het Congolese landschap als een robuuste doch fragiele huid vol charmante moeder-vlekjes, maar evengoed bedekt met schrammen en littekens; met kraters of scheuren in de aardkorst.

Overdonderende schoonheid en brute kracht maken immers nog geen onkwetsbare natuur. *Primordial Earth* poogt ook een ecologisch bewustzijn te provoceren: hoe gaan we met de natuur om onder de dreiging van klimaatverandering? Hoe willen we het landschap 'bewonen'? Een enkele keer staan er ook mensen voor de lens van Pongo. Een figuur in regenjas met witte bidon trotseert vulkanische rotsformaties. Twee kinderen banen zich onverschrokken een weg door het struikgewas. Volgens de tradities in de

Kasai-regio, leren ze al vroeg om niet buitenom, maar mét de natuur te leven, in een symbiose die eveneens een oorsprong vindt in spirituele kosmologieën. Ze voeden het idee dat de mens afhankelijk is van de natuur – en niet andersom. Pongo stelde ook een hoofdstuk van *Primordial Earth* tentoon in de Congolese natuur, in het landschap dat voor ingewijden een herkenbare symbolische lading heeft. Hoewel die extra laag jammer genoeg verloren gaat in het Paleis voor Schone Kunsten, is de opstelling in Brussel juist bedoeld als kritische bevraging van een westers getinte blik, die zich op de natuur richt om haar te beheersen en te controleren.

Het gebrek aan titelkaartjes of een uitputtende uitleg in *Primordial Earth* kan gelezen worden als een afwijzing van die classificatiedrang. Pongo en curator Sorana Munsya presenteren de expositie juist als een pleidooi voor berusting in de ondoorgrondelijkheid van de natuur. Telkens stuit je op een nieuwe laag en raak je verdwaald als in een labyrint. De Frans-Antilliaanse schrijver en filosoof Édouard Glissant achtte het weinig zinvol om te streven naar transparantie wanneer het gaat over interculturele communicatie. Opaciteit of ondoorzichtigheid, of zelfs de verwarring eigen aan die communicatie kunnen we onmogelijk uitgommen. Dat geldt net zo goed voor de relatie tussen mens en natuur, redeneren Pongo en Munsya. *Primordial Earth* nodigt ons uit om de controle los te laten; niet langer wij leiden de dans, maar het landschap. Wie daarvoor openstaat, ontdekt een gelaagde, zinnenprikkende tentoonstelling. Soms vergt dat van de toeschouwer slechts een subtiele positiewissel.

Dagmar Dirkx

→ Léonard Pongo. *Primordial Earth. Inhabiting the Landscape*, tot 21 maart in Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel.

John M Armleder & Guests. It Never Ends. Recent open-de in Kanal – Centre Pompidou in Brussel het tweede luik van *It Never Ends* van John M Armleder (1948). De Zwitserse kunstenaar heeft de zes etages van de showroom van de voormalige Citroëngarage naar zijn hand gezet met een tijdelijke 'decoratie', van voornamelijk *objets trouvés*; tegelijk is het een performanceproject met Armleder als curator. Het ongewoon lange parcours nodigt niet alleen uit tot een fysieke verplaatsing, maar vooral tot een mentale *shift*.

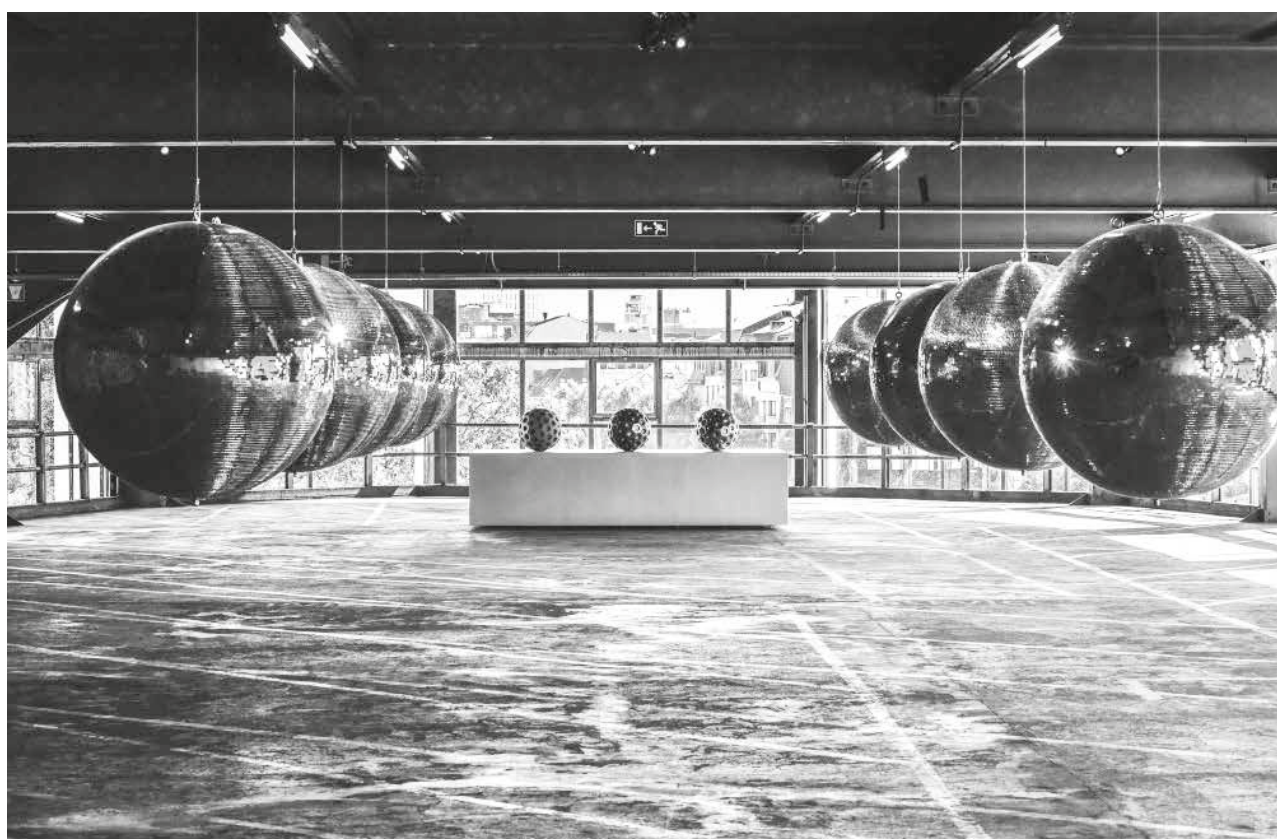
Het zat Armleder echter niet mee: hij nodigde, in de geest van de fluxusbeweging waaraan zijn werk verwant is, een groot aantal performers uit om een bijdrage te leveren aan zijn installatie, maar door de coronacrisis bleven die helaas weg. Veel van de getoonde objecten zijn niet van Armleder zelf, maar van bevriende (fluxus-)kunstenaars, die hij vervolgens 'verpakt' of ensceneert, net zoals hij dat overigens met het tentoonstellingsgebouw deed. Wanneer je via een lange hellingbaan aankomt op de tweede etage, bots je bijvoorbeeld op een kamergrote kubus bekleed met goudfolie. Daarin weerspiegelt vaag de twee etages hoge, glanzend geverfde wand die aan de voet van de hellingbaan, op de eerste etage, de werf van de voormalige werkplaatsen afsluit. Een ronde kijkopening hoog in de wand biedt vanaf de tweede etage zicht op het verbluffende spantwerk van de werkplaatsen; met een nis onderaan de wand wordt de maquette van het toekomstige museum omlijst. Armleder onthult zo het gebouw, maar sticht ook verwarring: wat is precies zijn werk en wat is gewoon werfinrichting? Om dezelfde reden heb je voordat je het weet grote delen van *It Never Ends* gemist. Voor een reeks van vijf even hoge, maar in breedte ongelijke doeken met een rand van glitterverf plaatste Armleder acht buisstoelen, waardoor het geheel op een hotellobby lijkt, ondanks (of omwille van) de subtiele optische effecten. Je loopt al even makkelijk voorbij aan de beiaard (2020) van Charlemagne Palestine, die je voor een kinderattractie zou kunnen slijten, of aan de tijdelijke ontvangstruimte. En wie denkt dat het opgezette wild langs de hoofdtrap daar opzettelijk is neergezet? 'Kunst' poseert hier als aankleding, als achtergrond.

Pas in de bovengenoemde gouden kubus – die vanbinnen kaal en wit is – krijg je 'kunst' te zien: een collectie dozen met miniatuurkunstwerken van fluxuskunstenaars als Dick Higgins, George Brecht en George Maciunas. Veel van de werken hebben de vorm van een reisspel, zoals een *bead puzzle* van Brecht of een geïmproviseerd schaakspel, maar wel telkens met de ironische draai waar fluxus het patent op had. Even ironisch zijn Armleders eigen verzameling ondersteboven opgehangen kerstbomen en Sylvie Fleury's reuzenpad-denstoel in glasvezel en autolak uit 2008 – opgesteld naast de kubus. Stilaan tekent zich een tentoonstellingsstrategie af: kunst is hier een verstekeling die lichte verwarring zaait, maar de bezoeker ook verleidt om te spelen, rond te dolen.

Dat geldt zeker voor twee werken van Christian Marclay – met wie Armleder al vaker samenwerkte. Het eerste (*Chaises musicales*, 1996) is een reeks stoelen bekleed met stoffen met muzikale prints: al kun je deze stoelendans alleen in gedachten beleven. Het tweede (*Ephemera*, 2009) bestaat uit een reeks collages over muziek. Alsof de kunstenaar zegt: zijn concerten niet mogelijk door de coronacrisis, dan creëer je ze hier maar zelf. Intrigerender is de 'geschenk-box' waarin het werk getoond wordt, met name het 'cadeaupapier' waarin de doos is verpakt. Het gaat om paars behangpapier met repetitieve goudkleurige, ronde motieven: zeepbellen, papierkransjes voor *cupcakes* en complexe abstracte cirkelvormen. Aan het uiteinde van de etage blijkt dat dit derde, abstracte motief een weergave is van de drie wonderlijke bronzen bollen met zeskantige facetten die daar op een sokkel staan. Ze ontleen hun vorm aan tekeningen van de Duitse botanicus Ernst Haeckel. Hij tekende



John M Armleder & Guests. It Never Ends. Part 2
Kanal – Centre Pompidou, Brussel, 2021 © Hugard & Vanoverschelde en Fondation/Stichting Kanal



John M Armleder & Guests. It Never Ends. Part 2
Kanal – Centre Pompidou, Brussel, 2021 © Veerle Vercauteren





John M Armleder & Guests. It Never Ends, Part 2
Kanal – Centre Pompidou, Brussel, 2021 © Veerle Vercauteren

planten op zo'n mooie manier na, dat het abstracte, decoratieve figuren werden. Opnieuw decoratie dus. Plus opnieuw lichte ironie. Tien grote discoballen contrasteren met de bronzen bollen. De rondtollende lichtvlekjes creëren een uitgelaten sfeer; hier zou je kunnen dansen, zoals Marclay al suggereerde.

Na al die opsmuk oogt *Quicksand* op de vierde etage kaal. De installatie bestaat uit twee meterslange, parallelle rijen rekken uit de werkplaatsen van Citroën. Her en der staan of liggen spullen die verwijzen naar auto's, zoals een achterklep of verkeerskegels. Verder ogen de rekken leeg. Er liggen stapels oude tijdschriften over woningdecoratie en exotische reizen, een catalogus uit de jaren zeventig van de Duitse modelbaanbouwer Faller, en een brochure van Kanal uit 2019. We zien afgeschreven apparatuur, flesjes, pluchen beesten, plastic speelgoed en huishoudelijke prullaria. De collectie lijkt op wat rest na een grote opruimbeurt: dingen waarvan niemand het over zijn hart kreeg om ze weg te gooien. Toch klopt die anekdotische lezing niet helemaal. Op enkele plaatsen werpen gele en roze plexiglasplaten, die tegen de rekken zijn geschroefd, een zonnig licht op de spullen, wat suggereert dat ze juist met zorg gekozen en geëtaleerd zijn. De verzameling bevat ook een 'sub-collectie': ouderwetse televisieschermen tonen tweederangs (soft-porno) sciencefictionfilms uit de jaren vijftig en zestig. De mallotige decors en kostuums zien eruit als afdankertjes van andere films. De acteurs zijn knullig; denk aan Roger Vadim op een slechte dag. Het plot krijg je niet mee, want de klankband is vervangen door Hawaïaanse muzak. De

muziek lijdt aan hetzelfde euvel als de films: ze teert ongeïnspireerd op vage verlangens van de luisteraar.

Het lange parcours langs de rekken sorteert effect: het confronteert de bezoeker met artefacten en beelden die ooit moesten bijdragen aan een sfeer van luchthartig optimisme. Achtergelaten in halfvolle rekken 'werken' ze nauwelijks nog, bij gebrek aan enscenering. Onwillekeurig doet de installatie denken aan de *Wirtschaftswerte* (1980) van Joseph Beuys, op het cruciale verschil na dat het hier niet om fundamentele materialen en waarden gaat, maar om dingen voorbij hun houdbaarheidsdatum, dingen op de dool, mislukkingen. De kunstenaar brengt geen boodschap over, maar nodigt enkel uit om deze objecten een tweede blik te gunnen.

Armleder wil niets 'ontmaskeren' of 'beweren'. Er hangt melancholie over deze tocht langs objecten die zich bevin-den in het vagevuur tussen kunst en decoratie, opwinding en mislukking, in een tochtige, afgedankte showroom, slechts opgefleurd met de schaarse, beschikbare middelen. Bij wijze van contrast – of hoogtepunt *en sourdine* – laat Armleder alles dan toch flonkeren op de hoogste etage. Met dezelfde banale materialen van *Quicksand* – tl-buizen, lichtgevend stenen, spiegeltjes en laserlicht – schept hij een kinderlijk-feeërieke ambiance. Een kleine verzameling fluxusfilms voegt daar een dosis uitgelaten zin voor experiment aan toe. Het is vederlichte kunst, zonder autoritaire gebaren, waarmee Armleder de rommelige wereld waarin we leven bijna teder uit zijn hengsels licht. Die kleine verplaatsing zindert na.

Pieter T'Jonck

→ John M Armleder & Guests. *It Never Ends*, tot 25 april in Kanal – Centre Pompidou, Saincteletteplein 21, Brussel.

Lieux de Papier. Adrien Tirtiaux en Jef Geys. In 1988 wordt Jef Geys (1934-2018) door curator Franz Kaiser uitgenodigd om een tentoonstelling te maken in Le Magasin in Grenoble. De staalstructuur van Le Magasin werd gefabriceerd in de ateliers van Gustave Eiffel. Na gebruikt te zijn als expositiehal op de wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs, werd de structuur gedemonteerd, naar Grenoble verhuisd, en weer in gebruik genomen als metaalfabriek. In 1986, als onderdeel van de *grands travaux* van Mitterrand, werd het gebouw heropend als kunsthall – een van de eerste keren dat industrieel erfgoed in Frankrijk tot cultuurplek werd omgetoverd.

Geys is gefascineerd door deze situatie, maar naar goede gewoonte ook sceptisch: in een fabriekshal waar metaalarbeiders hun slecht betaalde werkzaamheden verrichtten, mogen voortaan kunstenaars hun ding doen, zodat er ook ver van Parijs aan cultuur kan worden gedaan. Het is de vraag of de plaatselijke bevolking daarop zit te wachten. Le Magasin bevindt zich op de rechteroever van de Drac; aan de andere kant van de rivier staat een appartementsgebouw uit de jaren zestig. In de editie van 25 februari 1989 van het *Kempens Informatieblad*, waarin Geys zijn werk documenteert sinds 1965, tikt hij in drukletters op een foto van deze 'habitation à loyer modéré': 'que savent-ils du 'magasin'?'.

Weinig of niets, zo blijkt uit een rondvraag. Geys besluit een passerelle aan te brengen in Le Magasin, een smalle loopbrug aan de binnenkant van de vier muren, zoals die zich ook bevindt aan de buitenzijde van het tegenoverliggende appartementsgebouw. Van daaruit kunnen bezoekers niet alleen de wijde omgeving zien, ze kijken ook neer op de witte volumes die de Franse architect Patrick Bouchain in de grote hal heeft geplaatst om het functioneren van dit nieuwe instituut te faciliteren. In hetzelfde nummer van het *Kempens Informatieblad* schrijft Geys: 'Een passerelle bevindt zich altijd op een zekere hoogte en laat de



Jef Geys, *De Passerelle en Passerelle*, 1989

gebruiker toe om van boven naar beneden te kijken (te consulteren). [...] Een passerelle biedt aan de gebruiker een nieuw uitzicht (groter) op de entiteiten die zij verbindt.' Het doet denken aan wat Roland Barthes schreef over een andere realisatie van het atelier van Eiffel, de Eiffeltoren (1889): elke bezoeker kan tijdens een beklimming een structuralist worden, die door naar beneden te kijken kan begrijpen hoe de dingen en de plaatsen geordend zijn en wat ze betekenen – 'je kennis worstelt met je perceptie, en in zekere zin is dat nu juist intelligentie'.

Kaiser wordt echter door Bouchain aangeraden het plan niet eens in overweging te nemen: te gevoelig (in een historisch gebouw), onrealiseerbaar (op constructief vlak) en onveilig (kinderen zouden naar beneden kunnen vallen of springen). Geys besluit zijn voorstel dan maar te documenteren, en dat tentoon te stellen in Le Magasin. Recentelijk ontdekte Sofie Dederen, die door de erfgenamen van Geys gevraagd werd zijn archief te beheren, dat er in 1989 een nooit op de markt gebrachte editie, getiteld *De passerelle en passerelle*, aan het werk in Grenoble werd gewijd – een map met plannen, foto's, tekeningen en fotokopieën, op vijftien exemplaren. Dederen opende begin dit jaar, samen met Wim Viaene, in Antwerpen een galerieruimte: Otty Park. De openingstentoonstelling, *Lieux de Papier*, nam deze editie als vertrekpunt voor de presentatie van een aantal werken en projecten van de Belgische kunstenaar Adrien Tirtiaux (1980), die in 2018, net als Geys, werd uitgenodigd werk te maken in Le Magasin, ditmaal door de huidige directrice Béatrice Josse.

Het wedervaren van beide kunstenaars in Grenoble toont op geconcentreerde wijze de evolutie van de institutionele kritiek, als er van die term nog sprake kan zijn. Zoals

Wait Until Spring



Works on Paper
& Editions

KIJKDAGEN 12 - 18 april van 10u tot 18u

LIVE ONLINE VEILING 22 april

Op deze thematische veiling rond 20ste eeuwse tekeningen, edities en grafiek is de kuize ruim en het aanbod van hoge kwaliteit.

Marcel Broodthaers is ook in deze veiling opnieuw aan zet. In het oog springen de twaalf uiterst zeldzame originele manuscripten voor 'Lettres Ouvertes', een perfect exemplaar van 'Pauvre Belgique' (1974), een eerste uitnodiging 'Moi aussi ...' (1964) en diverse zeldzame ephemera van de dichter-kunstenaar.

Hoogwaardig grafisch werk en originele tekeningen worden voorts aangeboden van Pierre Alechinsky, Cesar, Eduardo Chillida (met de gezochte suite 'La indetenible quietud' uit 1998), David Claerbout, James Ensor ('Les bains d'Ostende'), José de Guimaraes tot David Hockney toe.

Een magistraal portret van de gevierde Paul van Ostaïen, 'a flamish poet' (sic), door **Walter Swennen** flankteert een triptiek van Jan Vercruysse. De meest gezochte uitgave van Willem Frederik Hermans, nl. 'Horror Coeli' wordt dan weer aangeboden, naast de zeldzame volledige set/ uitgave van Georges Hugnet's 'Non vouloir' (1941). Maar ook een complete set van het tijdschrift 'Chorus' (1968-72), in luxe-editie, een vrijwel volledige set van het Antwerpse underground tijdschrift 'Force Mental', een zeldzame editie van Jef Geys en een groot werk van Kati Heck maken deze Papier-sessie tot een waar feest.

Meer dan het vermelden waard zijn ook de werken van Nicholas Karakatsanis, Richard Long, Danny Matthys, Mario Merz, Panamarenko, Antoni Tapiès, Ante Timmermans, Serge Vandercam, Franz West en Rinus Van de Velde.

Voor de liefhebbers van de letteren dan: een kleine uitgelezen collectie fin-de-siècle literatuur met ondermeer Georges Rodenbach's 'Les Vierges', Thomas Braun 'L'An', een perfect exemplaar van Elskamp's 'Les Sept Notre Dame des Plus Beaux Métiers' uit 1923, en zijn 'En symbole vers l'apostolat' met coverontwerp door Henry van de Velde.

VEILINGHUIS BERNAERTS Verlatstraat 18 2000 Antwerpen | www.bernaerts.be | live.bernaerts.eu | info@bernaerts.be | +32(0)3 248 19 21

WALTER SWENNEN (*1946)
(detail) Zonder titel ('a flamish poet') (sic), 1980.
Est.: €15000-20000

Antwerp Art

LLS Paleis

Paleisstraat 140, 2018 Antwerp
+32 (0)3 337 03 87 llspaleis.be
thu–sun, 14:00–18:00 (and by appointment)

Affiniteiten#3
Charline Tyberghein • Dennis Tyfus
Elly Strik & Koen Theys
t/m 25/04

>freizeit<
Manfred Pernice
Opening: 09/05, 15:00–18:00
t/m 20/06

Antwerp Art Weekend
13/05–16/05

Gesprek met Manfred Pernice
Datum nog te bevestigen (zie website
LLS Paleis voor updates)

Middelheim-museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
tue–sun
sept: 10:00–19:00 oct–march: 10:00–17:00
april: 10:00–19:00 may–aug: 10:00–20:00

Kunst in de Stad

Public Figure #1	Public Figure #2
Tramaine de Senna	Goshka Macuga
Stadspark Antwerp	Stadspark Antwerp
t/m 18/04	13/05 – 01/05

Otty Park

Laar 54, 2140 Borgerhout
ottypark.be
thu–sat, 14:00–19:00 (And by appointment)

Through my Eyes	STONES, STICKS
Benny Van den	AND SAND
Meulengracht-	Els Dietvorst
Vrancx	7/05–26/06
t/m 17/04	

Micheline Sz wajcer

Verlatstraat 14, 2000 Antwerp
+32 (0)3 237 11 27 +32 (0)475 44 11 27 gms.be
tue, thu, fri 10:00–18:00 (and by appointment)

Depression a Dortmund
Jos de Gruyter & Harald Thys
Opening: 01/04, 14:00–21:00
02/04–29/05

valerie_traan gallery

Reyndersstraat 12, 2000 Antwerpen
+32_475 75 94 59
thu–sat, 14:00–18:00
www.valerietraan.be

TRACES of the future
Celebrating the 10th anniversary of vale-
rie_traan gallery.
Victoria Adam, BC Architects, Clarisse
Bruynbroeck, Ignace Cami, Ralph Collier,
Babs Decruyenaere, Benedikt Terwiel,
Unfold x Liam Reeves
Samengesteld door Clarisse Bruynbroeck,
Eline Verstegen, Veerle Wenes
t/m 20/03

“OK”
Frederic Geurts en John Van Oers
Opening weekend: 27/03–28/03, 12:00–
18:00
27/03–02/05

Keteleer Gallery

Pourbusstraat 3–5, 2000 Antwerpen
+32 (0)3 283 04 20 keteleer.com
wed–sat, 10:00–18:00, sun, 12:00–18:00

Leftoeuvres
George Little
t/m 09/05

One thing leads to
another
Philippe Van
Wolputte
t/m 09/05

Mutatis Mutandis
at Platform 6a
Enrique Marty
05/03–26/04

Basajaun in
Bremdonck
Javier Pérez
01/04–04/07

Eva Steynen. Deviation(s)

Zurenborgstraat 28, 2018 Antwerp
+32 (0)486 209 564 deviations.be
thu–sat, 14:00–18:00 (and by appointment)

The sun shines when it really rains
Fred Michiels
t/m 24/04
Borger nocturne: 26/03, 18:00–22:00

The Secret Passage
Jan Verbruggen
13/05–17/07
Preview: 09/05, 13:00–19:00
Opening: 13/05, 18:00–21:00

Antwerp Art Weekend
13–16/05

Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem
+32 (0)3 355 33 00 axelvervoordtgallery.com
sat, 11:00–18:00

Brick Sculptures
Per Kirkeby
t/m 01/09

Group exhibition:
Silence & Space
t/m 29/05

Jef Verheyen 1955–
1962,
Antwerpen–
Düsseldorf–Milano
t/m 01/05

Showcase Lucia Bru
t/m 03/04

Otto Boll
10/04–12/06

Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout
+32 (0)3 216 16 26 zeno-x.com
wed–sat, 13:00–17:00
only open during scheduled exhibitions

Madrigal
Marina Rheingantz
t/m 24/04

Seconds
Luc Tuymans
12/05–26/06

FERNWEH
Dirk Braeckman
24/04

Art Gallery De Wael 15

Leopold De Waelstraat 15, 2000 Antwerpen
dewael15.art fri–sun, 14:00–18:00

à peu près
D.D. TRANS
14/03–18/04

Arranged Frag-
ments
Stefan Annerel
Opening: 25/04,
14:00–18:00
25/04 – 09/05

FRED & FERRY

Leopoldplaats 12, 2000 Antwerpen
thu–sat, 13:00–18:00
fredferry.com

Gallery: UNRAVELED ENTANGLEMENT
Liesbeth Henderickx
04/04–01/05

Antoine Waterkeyn (& Helmut Stallaerts),
Thomas Verstraeten, Toon Leën,
Mirthe Klück, Liesbeth Henderickx,
Robbert&Frank Frank&Robbert,
Zoro Feigl, Jana Coorevits, Anne
Van Boxelaere, Leyla Aydoslu
04/04–01/05

Gallery:
Leyla Aydoslu
13/05–19/06

Bovenkamer:
OUT OF TIME,
OUT OF PLACE
Lydia Hannah
13/05–16/05



Adrien Tirtiaux, *La Quête des horizons*, 2019
Le Magasin des Horizons, Grenoble

Tirtiaux vaker doet, heeft hij zijn avonturen in Grenoble weergegeven in een stripverhaal, dat ook als editie verschijnt, en waarvan de originele tekeningen op *Lieux de Papier* aan de muur hangen. Zijn eerste voorstel was om Le Magasin tijdelijk te laten overstroomd met water van de Drac, iets wat de directrice maar niks vond. Daarna bedenkt hij – Tirtiaux studeerde architectuur – een ingrijpende aanpassing van de ruimtes die meer dan dertig jaar geleden gebouwd werden. Ditmaal is de directrice enthousiast, en ze spreekt over een ‘retournement de situation’ die symbolisch zou kunnen zijn voor de toekomst van Le Magasin. Dan duikt Patrick Bouchain weer op: voor hem is het voorstel uiteraard geen probleem, maar hij wijst er fijntjes op dat de stad moeite zal hebben met een wijziging van de architectuur, wat inderdaad het geval blijkt: het is verboden om iets aan de ruimtes van Le Magasin te veranderen. Wat wel mag, en wat Tirtiaux uiteindelijk voorstelt, is de

muren zodanig bewerken dat er sporen aan het licht komen van dertig jaar tentoonstellen, door bijvoorbeeld lagen verf cirkelvormig weg te schuren – iets wat Pierre Huyghe in 1999 ook al deed in de Secession in Wenen – of door panelen uit te breken zodat de voormalige toestand zichtbaar wordt.

Geys bekritiseerde Le Magasin door te wijzen op de kloof met de lokale bevolking, en maakte de arrogantie of de hypocrisie van de macht (en van de architectuur) voor iedereen zichtbaar vanaf een passerelle. Om de eigen interne contradicties te onthullen heeft een instituut zulks nu niet meer nodig. De gebouwen van Le Magasin worden al jaren aan hun lot overgelaten, politici zijn niet meer geïnteresseerd in de emancipatie van de periferie, en de lokale bevolking kent het instituut ondertussen maar al te goed, zij het als een plek waar een ‘radicale eco-feministe’ belastinggeld verkwist, zoals de website *Grenoble Le Changement* (een

lokale *Breitbart*) het eind februari van dit jaar nog omschreef. Tirtiaux lijkt zich van deze evoluties bewust, maar eerder dan ze aan te kaarten of in vraag te stellen, neigt hij – zo toont vooral het stripverhaal – tot medelijden met alles wat de gedesillusioneerde medewerkers van dit noodlijdende instituut moeten doormaken.

Ook uit ander werk van Tirtiaux van het afgelopen decennium dat op *Lieux de Papier* wordt getoond, blijkt een meer voorzichtige en zelfs wankelmoedige positie vergeleken met de wat norse, contradictorische maar altijd zelfzekere strijd van Jef Geys. Zijn ruimtelijke interventies en kunstwerken zijn speels, maar bevatten ook een kinderlijke naïviteit die ironie uitsluit. In 2016 bracht hij bijvoorbeeld in het stadspark van Leuven houten constructies aan over de tuinen die aan het park grenzen, zodat openbare en private ruimte samensmelten – de ingreep wordt op *Lieux de Papier* tentoongesteld in de vorm een maquette die deels uit legoblokken, deels uit karton bestaat. Uit 2020 dateert een onvolledige legpuzzel van een tekening uit *De Dulle Griet* van Suske en Wiske, getiteld *Vlaamse kanon*. De brandstof van het oeuvre van Geys – verontwaardiging over het gescheiden bestaan van kunst en de ‘gewone’ wereld, hoewel beide op ongelijkheid zijn gebaseerd – is in de bezigheden van Tirtiaux verdampt, maar zijn toegankelijke vondsten en voorstellen blijven desondanks kleine vonkjes veroorzaken.

Christophe Van Gerrewey

→ *Lieux de Papier*. Adrien Tirtiaux en Jef Geys liep van 22 januari tot 6 maart in Otty Park, Laar 54, Antwerpen.

Marc De Blicck. *Traces*. De Gentse fotograaf Marc De Blicck (1958) begon ooit als schilder, maar wendde zich al snel tot de fotografie. Het publiek waardeerde zijn schilderwerk, tot De Bliccks frustratie, vooral om de vaardigheid waarmee het gemaakt was, terwijl hij de aandacht juist wou wegleiden van zijn technisch kunnen naar een vorm van ‘puur kijken’; in plaats van kennis te nemen van een unieke signatuur, moest de kijker deelgenoot worden van een optische ervaring. De zoektocht naar een manier om de hand van de kunstenaar uit te wissen, leidde hem naar de fotografie. Toch was daarmee het probleem niet opgelost: nu was het niet de schilderkunstige techniek die hem parten speelde, maar de vraag naar de intentie van de fotograaf. Waarom juist dat standpunt, dat onderwerp, of die cadrage? Opnieuw dreigden de kunstenaar en zijn eventuele bedoelingen belangrijker te worden dan het plezier van het ‘pure kijken’.

Het fotografische oeuvre van De Blicck kan begrepen worden als een aangehouden poging om dit dwingend verlangen van de kijker naar zin en betekenis te dwarsbomen. Belangrijk was zijn ontdekking van de laatnegentiende-eeuwse fotogrammetrie: een strikte, op meetkundige

Kunstinstituut Melly

kondigt haar programma voor 2021 aan, met tijdelijke tentoonstellingen en programma initiatieven.*

84 STEPS

9 april 2021 tot 20 maart 2022

Kunstinstallaties en activiteitgerichte kunstprojecten van Afra Eisma, de Feminist Health Care Research Group, Moosje M. Goosen & Suzanne Weenink, Raja’a Khalid, Lisa Tan, Domenico Mangano & Marieke van Rooij, en Romily Alice Walden.

Solotentoonstellingen van:

Simon Fujiwara & Sasha Huber
9 april tot 22 augustus 2021

Iris Kensmil & Jasmine Thomas-Girvan
10 september 2021 tot 20 maart 2022

* Kunstinstituut Melly is de nieuwe naam van het instituut dat voorheen bekend stond als Witte de With Center for Contemporary Art. Als gevolg van de pandemie en lockdowns zijn onze tentoonstellingsdata onder voorbehoud.

Solitude

Taus Makhacheva

Mining Serendipity (2020)

Buitenzintuiglijke toolkit met zeven lichaamsgerichte artefacten die elk nieuwe vormen van sporadische en toevallige collectiviteit voorstaan.

Tris Vonna-Michell

No more racing in circles – just pacing within lines of a rectangle (2021)

Genummerde box met vier audiocassettes en een tekst van Jan Verwoert.

Eveneens beschikbaar
in onze online bookshop:

Nora Turato
Patrick Van Caeckenbergh

Verwacht:

Amy Sillman
Andrea Éva Győri

Open Call

Artist Residency 2022 (6 weken)

Essay Residency 2022 (3 – 6 weken)

Deadline: 20.05.2021

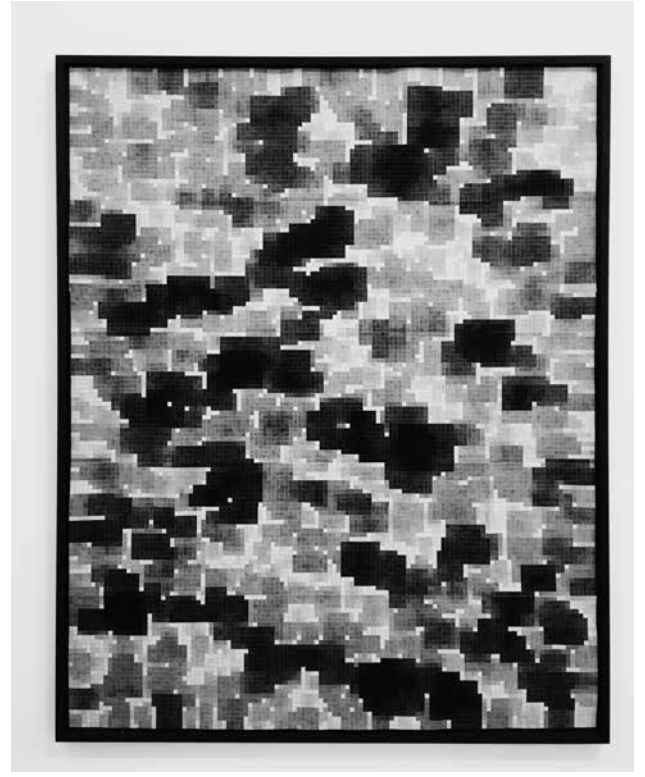


Marc De Blicke, Trace_015 (Bergpark, Kassel), 2020
Courtesy Annie Gentils Gallery

principes gebaseerde procedure, om objecten of gebieden nauwkeurig te meten en in kaart te brengen, waarbij standpunt, kadrering en positiebepaling op voorhand vastgelegd worden. De fotograaf hoeft zich enkel dienstbaar op te stellen; hij interpreteert niet, maar volgt wat de procedure

voorschrijft. Deze werkwijze heeft als ander belangrijk voordeel dat ze vaak vreemde beelden oplevert; de composities kloppen niet en de beelden passen niet binnen conventionele genres en praktijken. Ze stellen echter visuele mogelijkheden voor die geen fotograaf zelf had kunnen verzinnen en worden precies daardoor spannend en intrigerend. Het keurslijf van de fotogrammetrie zette De Blicke op het spoor van een onpersoonlijke fotografie waarbij de fotograaf naar de achtergrond verdwijnt en de procedure en het fotografische dispositief op de voorgrond treden. De kleine maar indrukwekkende presentatie in de Annie Gentils Gallery in Antwerpen toont zijn meest recente pogingen om het auteurschap uit te wissen.

Op de eerste verdieping worden enkele beelden uit zijn reeks museale zaalzichten gepresenteerd. We zien opnames van, onder andere, de buste van Nefertiti in het Neues Museum in Berlijn, een vitrine met geodetische instrumenten (gebruikt voor topografie en fotogrammetrie) en een zwarte spiegel in een lijst met geschilderde bloemen. De vraag naar het waarom van de foto's stelt zich hier alvast niet, omdat De Blicke simpelweg in beeld brengt wat reeds waardevol is bevonden. De grootformaat werken bestaan uit verschillende aan elkaar geplakte kleinere prints op dun papier. Ze zijn zonder beschermend kader of glas op de muur geprikt. Dit maakt de beelden fragiel maar tegelijkertijd ook tactiel, als fotografische objecten. En precies omdat ze zich als een object presenteren verliezen de foto's hun transparantie, en wordt de illusie doorbroken. Terwijl foto's vaak geroemd worden om hun vermogen het afwezige aanwezig te stellen, mislukt dit hier: hoe herkenbaar, hoe scherp en gedetailleerd ook, we kijken naar een beeld, en niet naar het 'echte' ding uit de werkelijkheid dat door de foto wordt afgebeeld. Met andere woorden: deze beelden thematiseren het fotografische kijken. De gebruikte groot-hoeklens creëert bijvoorbeeld vervreemdende perspectivische effecten die niet aansluiten bij onze 'normale' kijkervaring, en de storende reflecties op de glazen wanden van de vitrines waarin de (kunst)objecten liggen uitgesteld ver-



Marc De Blicke, Trace_014, 2021
Courtesy Annie Gentils Gallery

stoort onze blik. Hoe langer we kijken, hoe meer we beseffen dat we naar een foto kijken, tot stand gekomen met behulp van technologie.

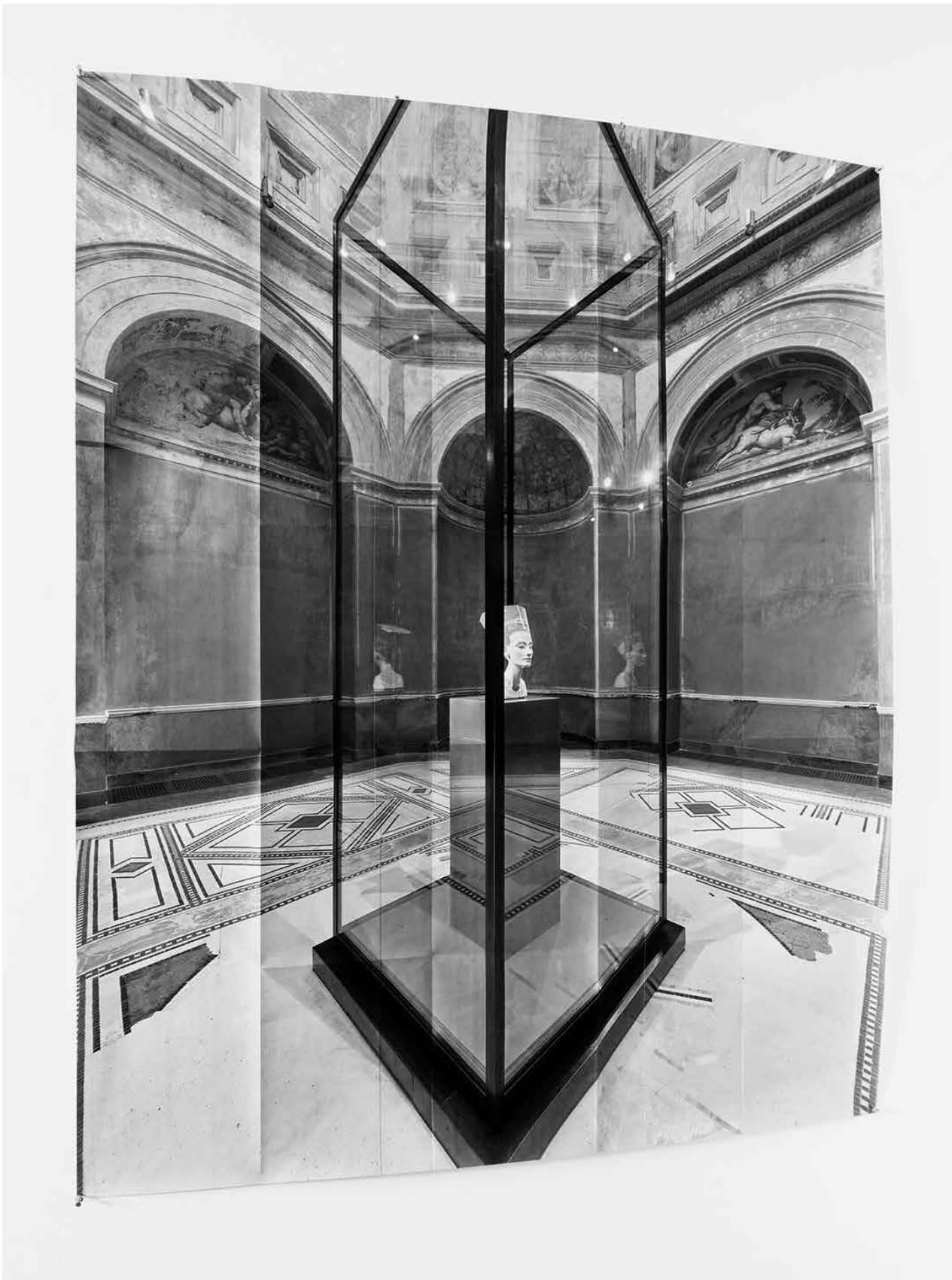
Een gelijkaardig spel met conventies is te zien op de benedenverdieping van de galerie waar voornamelijk natuurbeelden en – zowaar – ook enkele nieuwe schilderijen hangen. De beelden in deze ruimte zijn vervaardigd met dezelfde knip- en plaktechniek als de zaalzichten. Maar terwijl de ruimtelijke eenheid in de museumbeelden door optische effecten (zoals 'fouten' in het perspectief of opvallende reflecties) wordt doorbroken, is de ingreep hier drastischer. *Trace_015 (Bergpark, Kassel)*, bijvoorbeeld, toont een zwart-witbeeld van een enigszins mistig boslandschap van ranke, kale bomen tegen een achtergrond van gefilterd licht. De plooilijnen van de kleinere prints zijn duidelijk zichtbaar. Aan de rechterkant klopt er echter iets niet: de lijn markeert een ruimtelijke breuk, waar een nieuwe smalle strook bos lijkt toegevoegd. Tegelijkertijd lijkt dit stuk wel heel erg op de linkerzijde van het beeld: rechts is exact dezelfde boom te zien als links, maar gespiegeld. Het gevolg is dat de kijker aan de rechterkant het deel van het landschap ziet dat zich in realiteit aan de linkerkant bevindt, maar daar net buiten het kader valt. Dit spel met verplaatsing en spiegeling vestigt de aandacht op de manier waarop het fotografisch kader een absolute grens trekt tussen binnen en buiten, een grens die hier speels wordt omzeild – en daardoor beklemtoond.

De abstracte schilderijen bestaan uit een raster van kleine vierkantjes in zwart, wit en grijsinten, van helwit tot diepzwart. Ze zijn ingevuld volgens een mathematische formule die bepaalt welk vak welke tint zal krijgen. Deze procedurele werkwijze, gestoeld op een strikte, voorgeprogrammeerde methode, maakt de schilderijen alsnog tot fotografische objecten; het resultaat van een werkwijze waarin de maker zichzelf grotendeels buitenspel zet en een extern systeem zijn handelen bepaalt. Het is deze mechanische, calculerende houding die het fotografische apparaat – immers niet meer dan een machine om de meest geringe variaties in lichtsterkte te meten en capteren – als nieuwe (en revolutionaire) mogelijkheid introduceerde in de beeldende kunst. Het werk van De Blicke is een poging om deze omwenteling tot in haar uiterste consequenties door te denken. **Steven Humblet**

→ Marc De Blicke. *Traces*, tot 25 april in Annie Gentils Gallery, Peter Benoitstraat 40, Antwerpen.

Anna Boghiguian. A Short Long History. In elke plaats of stad waar Anna Boghiguian een belangrijke tentoonstelling heeft, doet de kunstenaar grondig onderzoek naar de lokale economische en politieke geschiedenis. De herinneringen en een deel van de fysieke kunstwerken die hieruit voortvloeien, neemt ze vervolgens met zich mee naar andere locaties. Zo creëert ze een web van verbindingen tussen de verschillende steden waar ze actief is geweest, dat de complexiteit van historische en hedendaagse verwikkelingen tussen politiek, economie en exploitatie in onze geglobaliseerde kapitalistische wereld spiegelt. Naast werken gebaseerd op onderzoek naar de stad Gent, zien we in deze overzichtstentoonstelling ook werk over de tinindustrie in Cornwall voor Tate St. Ives, de historische verbinding tussen Egypte en Nîmes voor Centre Pompidou en de Byzantijnse geschiedenis van zouthandel voor de Biënnale van Istanbul in 2015.

Boghiguian is geboren in Armenië, opgegroeid in Egypte, studeerde in Canada en woonde in Frankrijk en Indië. Dit heeft haar gevormd tot een opmerkelijke, kritische wereldreiziger. Centraal in haar praktijk staan de gevolgen van eeuwenlange agressieve expansiedrift en hedendaagse vormen van kolonialisme en machtspolitiek. *A Short Long History* begint bij de geschiedenis van de katoenhandel in Gent, die een belangrijke rol speelde in de ontwikkeling van



Marc De Blicke, Trace #015, 2020
Courtesy Annie Gentils Gallery

CON-
TEM-
PO-
RARY
ART
DEN
HAAG

GALERIE MAURITS
VAN DE LAAR

Herderstraat 6
+31 (0)70/364.01.51
wo–za 12:00–18:00
Laatste zondag vd maand 13:00–17:00
www.mauritsvandelaar.nl

SUITE
Romy Muijrsers, Paul van der Eerden
Gezamenlijke tekeningen
t/m 21/03

The Wait
Nour-Eddine Jarram
SOLO: schilderijen, werk op papier
opening zondag 28/03
door Abdelkader Benali
28/03–04/05

PARTS PROJECT

Toussaintkade 49
+31 (0)62/890.06.91
do–za 12:00–17:00
zo 13:00–17:00
www.partsproject.nl

PP-17 The community of the painted
Jos van Merendonk met nieuw werk
t/m 21/03

PP-18 Face
Zhang Shujian solopresentatie
Curator Melle Hendrikse
28/03–16/05

WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy
Lange Voorhout 102
wo–zo 12:00–18:00
www.westdenhaag.nl

Tote Räume
Gregor Schneider
t/m 28/03

Broeders verheft u ter vrijheid
Dries Verhoeven
29/04–20/06

A Variable Number Of Things
Cesare Pietroiusti
t/m 22/08

Brutalist Marcel Breuer
Agnes Mezosi
t/m 27/06

Alphabetum VII
Writing Writing
t/m 18/04

Haraway and The Arts
Circles: Reading and discussion group
convened by Baruch Gottlieb
28/03–25/04

Hoogtij #65
Contemporary Art Tour The Hague
28/05

STROOM DEN HAAG

Hogewal 1–9
+31 (0)70/365.89.85
wo–zo 12:00–17:00
www.stroom.nl

US: Shaping Time
Oddkin, Ana María Gómez López,
Denise Ferreira da Silva & Arjuna Neuman,
Meenakshi Thirukode, Joeri Woudstra &
Robbie Barrat
Online editie van 'Uncertainty Seminars'
over hoe kunst de toekomst kan
verbeelden en vormgeven.
20/03

De Staat van Verzorging
Jack Engelbrecht, Koen Kievits, Jakob
van Klinken, Mirjam Linschooten en
Constanze Schreiber, m.m.v. Rachel Bacon
Onderzoeksproject over de inzet
van groen in de openbare ruimte van
Den Haag.
t/m 18/04

Walking Seminars
Christian Ernten & Dirk-Jan Visser
Stadswandelingen in Den Haag rond
verschillende thema's en met diverse
gasten. In juni volgen de podcasts.
t/m 30/06

GALERIE RAMAKERS

Toussaintkade 51
+31(0)70/363.43.08
do–za 12:00–17:00
zo 13:00–17:00
www.galerieramakers.nl

What's on
Ton van Kints en André Kruysen
t/m 18/04

Introducing Wido Blokland
Wido Blokland (Sculptuur, wandobjecten)
Vanaf 01/05

NEST

De Constant Rebecqueplein 20b
+31 (0)70/365.31.86
do–vr 13:00–20:00
za–zo 13:00–18:00
www.nestruimte.nl

**III – She spins the thread, she measures
the thread, she cuts the thread**
Mila Lanfermeijer, Ana Navas ,
Evelyn Taocheng Wang
Tentoonstellingsarchitectuur:
Donna van Milligen Bielke
Een onderzoek naar de betekenis van
herhaling, waardering en toe-eigening /
een gelaagd verhaal over vriendschap,
artistieke verwantschap en autonomie
t/m 02/05

Artists Talk
Mila Lanfermeijer, Ana Navas,
Evelyn Taocheng Wang
Over de rode draad die niet alleen
artistieke werk maar ook levens
aan elkaar verbindt.
date TBA

DÜRST BRITT
& MAYHEW

Van Limburg Stirumstraat 47
+31 (0)63/398.47.83
do–zo 12:00–18:00
en op afspraak
www.durstbrittmayhew.com

Gläserner Mensch
Katerina Sidorova & Wieske Wester
t/m 28/03

Frontspace: Augensex
David Roth
t/m 28/03

Solo exhibition
Jacqueline de Jong
16/04–13/06



Anna Boghiguian. A Short Long History
S.M.A.K., Gent, 2021, foto Dirk Pauwels



Anna Boghiguian. A Short Long History
S.M.A.K., Gent, 2021, foto Dirk Pauwels

de stad. De donjon van het Gravensteen werd al begin negentiende eeuw omgetoverd tot een katoenfabriek. Katoen heeft als handelsproduct in de geschiedenis van het extractieve kapitalisme een belangrijke impact gehad: het was een van de eerste industrieën die mechanische toestellen inzette ter vervanging van handenarbeid en een van de eerste producten die op grote schaal, intercontinentaal, werd verhandeld. Eveneens ligt het aan de basis van de traumatische geschiedenis van kolonisatie en slavernij.

Boghiguian's tekeningen en schilderijen worden dikwijls als uitgeknipte pop-ups samengebracht in verhoogde, driedimensionale installaties: de veelkleurige menselijke silhouetten representeren de levens die beroerd worden door de industrieën die ze onderzoekt. Ze herinneren aan de kleurrijke poppen uit de wajang, een traditioneel Javaans schimmenspel, die enkel via hun schaduwen voor het publiek tot leven komen. De verhalen in de tentoonstelling worden verteld in geuren (letterlijk) en kleuren, maar eigenlijk gaat het over de schaduwkant van deze geschiedenissen in het hier en nu.

De werken worden in de eerste zaal her en der afgewisseld met hoopjes aarde met katoenplanten. Op een van de schilderijen zien we Texaanse plantagehouders die katoen kweekten in Congo. Even verderop worden we geconfronteerd met Congolese dwangarbeiders, en een tekening waarop geschreven staat: 'Before Congo Ghent imported cotton from Louisiana – Florida – Texas'. Daartegenover wordt een reeks getoond over Gentse arbeiders die, onder het opkomende socialisme in de negentiende eeuw, in opstand kwamen tegen de armoede, honger en onderdrukking in de katoenindustrie. De snelle, figuratieve tekeningen lijken te schipperen tussen historische informatie en meer emotieve illustraties van de levens die gewijd werden aan de zachte, witte katoenbollen die in de ruimte staan opgesteld. Al wandelend wordt het verhaal dat Boghiguian brengt leesbaar, en zo werkt het voor de hele tentoonstelling.

Hoewel het S.M.A.K. het nieuwe werk over de Gentse katoengeschiedenis als topattractie in de tentoonstelling adverteert, zijn het vooral de andere werken die de kracht van Boghiguian's oeuvre illustreren, de werken waarin ze nadrukkelijk haar eigen ervaringen en visie verweeft. Zo is er de reeks die vanuit een eerdere tentoonstelling in Caïro in 2010 is gemigreerd naar een van de kamers van het S.M.A.K. Een rozenbed, schilderijen van rozen en een portret van een vrouw zijn de overblijfselen van Boghiguian's impressies van Caïro, een sociaal en politiek tumultueuze stad die bekendstaat om haar luide verkeer en stoffige straten. De kunstenaar lijkt ons mee te geven dat we zelf kunnen bepalen welke realiteit we voeden: die van de schoonheid, of van de onrust. Zelfs met een mondmasker op komen de zachte geuren binnen van aarde en zoete rozen.

Een olfactorisch element keert dikwijls terug in Boghiguian's werk. Ook in de grootschalige installatie *The Salt Traders* (2015) speelt geur een belangrijke rol. Boghiguian construeert hier een sciencefictionverhaal dat zich afspeelt in het jaar 2300 over de vondst van een Romeins scheepswrak. De kijker komt terecht in een ruimte waar een zilte geur hangt. Twee grote doeken beschilderd met de scheikundige formule voor zout zijn gedrapeerd over een ruimtelijke installatie van een scheepswrak, heuveltjes zand vermengd met dikke zoutkorrels, ontwarde stukken touw en lege mosselschelpen. Volgens de Feng Shuifilosofie heeft zout de kracht om negatieve energie te absorberen en spanningen uit ons lichaam te verdrijven. In deze ruimte representeert het echter nieuwe spanningen, tussen natuur en mens, tussen handelspolitiek en mensenlevens. Het schip in de installatie verwijst naar de zouthandel, waarvan het zwaartepunt sinds de Oudheid in het Middellandse Zeegebied ligt. In het oog van de storm ligt het hedendaagse

Something that is hardly anything.

lxhxb

Geldropseweg 84^A
5611SK • Eindhoven
www.lxhxb.com
info@lxhxb.com
do-za 13-18u
en op afspraak

Braco Dimitrijević
Rebecca Nicolae for Art mrt?
Lidewij Sloop → april
Peter Tivensidge / Keert Goudswaard
→ zomer 2021
Thomas Locher: mei/jun?

My heavens!

with work by:
Martín La Roche and Nanda Runge

28.04 / 05.06 2021

with an online introduction by **Hicham Khalidi**, director JvE Academie
and a voice performance by **Sharon Stewart**

tonkruse.nl/RSOL

R.S.O.L.
Deventer NL

Jap Sam Books

Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory. www.japsambooks.nl



Erik Odijk. The Academy of the Sublime | Rolando Vázquez Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary [Mondriaan Fund Essay 14] | Friedrich von Borries The World as Project. A Political Theory of Design | Maurice Bogaert The Walter Benjamin and Albert S. Project

ZW-ART

12.02 > 28.03.2021

Een groepstentoonstelling waarin kunstenaars de verschillende en vaak disparate mogelijkheden van "zwart" verkennen in de keuze van hun media, beelden en ideeën.
Met werken van volgende kunstenaars:

Virginie Bailly
Arne Bastien
Daniël Bellon
Sergey Bratkov
Karel Breugelmans
Johan Creten
Luc Dondeyne
Wouter Feyaerts
Joris Ghekiere
Nikita Kadan

Yazan Khalili
Mehdi-Georges Lahlou
Allart Lakke
Jörg Madlener
Thomas Raat
Stijn Ruys
Robert Suermondt
Christophe Terlinden
Bram Van Meervelde
Jenny Watson



galerie **TRANSIT**

Zandpoortvest 10 | 2800 Mechelen

art@transit.be | www.transit.be

+32 15 336 336 & +32 478 811 441

open: vrijdag, zaterdag & zondag 14 - 18 u

2021

NEVEN
GARAGE

Remi Verstraete

zaterdag 8 en zondag 9 mei

De verzameling DM-DC,

Fragments d'un discours amoureux

zaterdag 12 en zondag 13 juni

Jesse Cremers

zaterdag 28 en zondag 29 augustus

Marthe Coolens

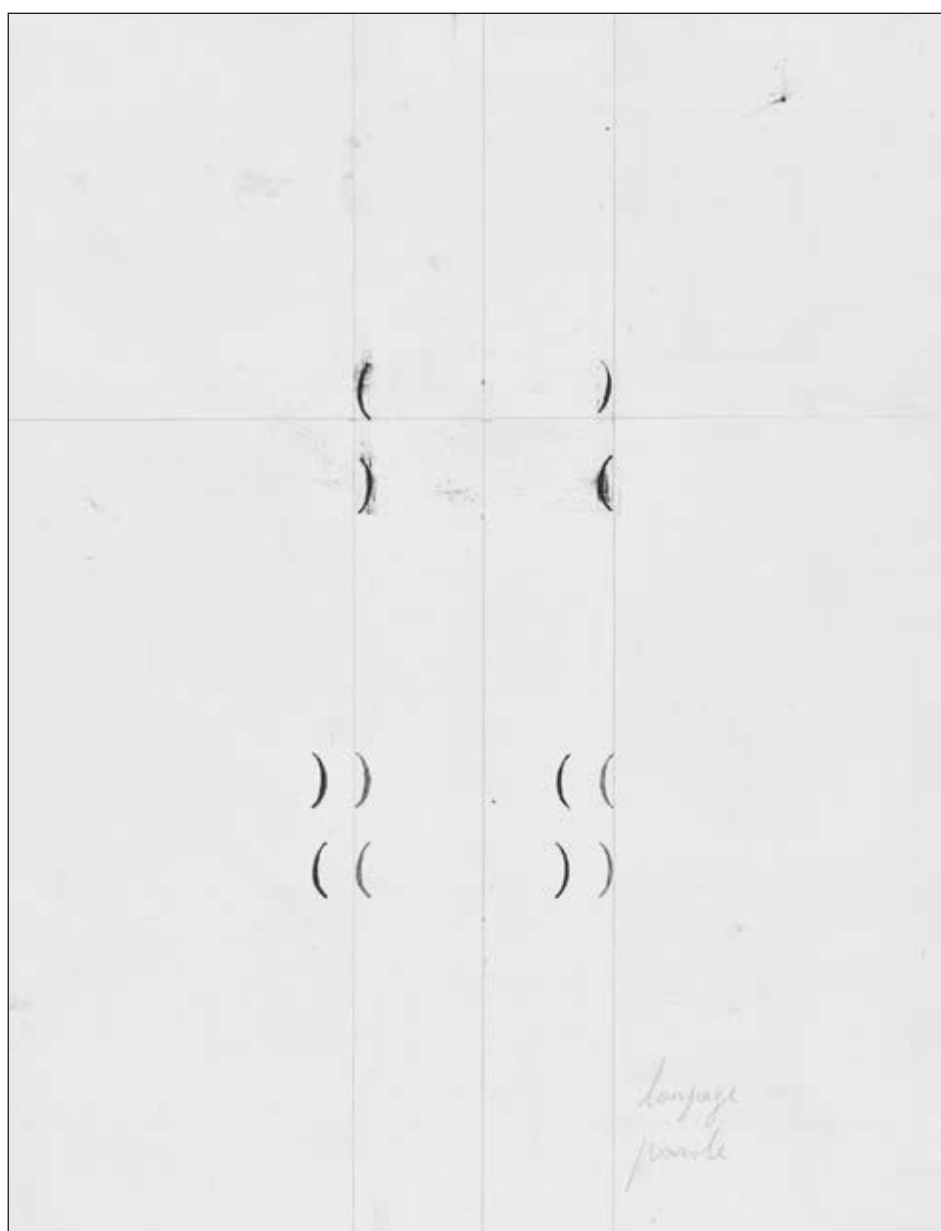
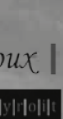
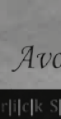
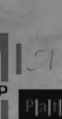
zaterdag 11 en zondag 12 september

Blik Garage Neven

zaterdag 2 en zondag 3 oktober

GARAGE NEVEN

Vestbarm +50 9400 Ninove
www.garageneven.com - garageneven@skynet.be



19 april — 25 juni 2021
Cultuurcentrum Merksem
www.ccmerksem.be

Sarah Smolders
kunstingang #17

Istanbul, waar de keuze tussen vooruitgang en traditie voor verdeeldheid zorgt. Op tekeningen en collages die in een grid van hoge houten panelen zijn tentoongesteld, passeren figuren als Alexander de Grote tot Ghandi de revue. Er wordt gezinspeeld op de politieke hypocrisie in contrasterende verhalen over vrede en vooruitgang versus ecologische vernieling en oorlog. De installatie eindigt met een knipsel met een mediatieke foto uit 2011 van Obama met Erdoğan.

Good Alianore is coming (2020), een kleine kamer gebouwd uit honingraten, is het meest intrigerende werk. Boghiguian beschouwt de hiërarchische machts- en arbeidsstructuren waarin bijengemeenschappen leven, beheerst door een almachtige koningin, als metafoor voor de Egyptische revolutie: een monarchie die zich weliswaar omvormde tot democratie, maar onder het juk bleef van het ene autoritaire regime na het andere. Anderzijds refereert het werk aan de ontwrichting van de natuur, naar de grote sterfte bij de bijen, als gevolg van neoliberale deregulering. In de overweldigend naar honing ruikende installatie hangt het schilderij *Mapping the Ear* (2011-2014), een grote close-up van een oorschelp. Op jonge leeftijd verloor Boghiguian een deel van haar gehoor, misschien een van de achterliggende redenen dat geuren, kleuren en turbulente vormen zo'n belangrijke rol spelen in haar kunst. Boghiguian brengt ons van katoenplukkers en industriëlen naar zoutmijnen en rozentuinen, van Zuid-Franse pausen naar hedendaagse wereldleiders, en van bijenkolonies naar koloniale geschiedenissen.

Zeynep Kubat

→ Anna Boghiguian. *A Short Long History*, tot 2 mei in S.M.A.K., Jan Hoetplein 1, Gent.

Architectuur en vormgeving

Superstudio en Gianni Pettena. *Superstudio Migrazione* is een tentoonstelling in de verleden tijd. Zelfs Rem Koolhaas, die in de catalogus wordt geïnterviewd door Véronique Patteeuw, kijkt deze keer alleen achterom, ondanks zijn gewoonte om zoveel mogelijk vooruit te denken. De Italiaanse groep Superstudio was dan ook een twintigste-eeuws fenomeen, actief van 1966 tot 1978 en omschreven in 2004 door stichtend lid Adolfo Natalini (1941-2020) als 'een situationistische beweging die de traditionele instrumenten van de architectuur gebruikte om niet alleen architectuur en haar trends te bekritisieren, maar ook de samenleving'. Superstudio bouwde nauwelijks, maar bekwaamde zich in zogenaamde papieren architectuur om verhalen te vertellen die niet alleen kunst en architectuur versmolten, maar waarmee ze bovenal literaire, politieke en filosofische aspiraties hadden.

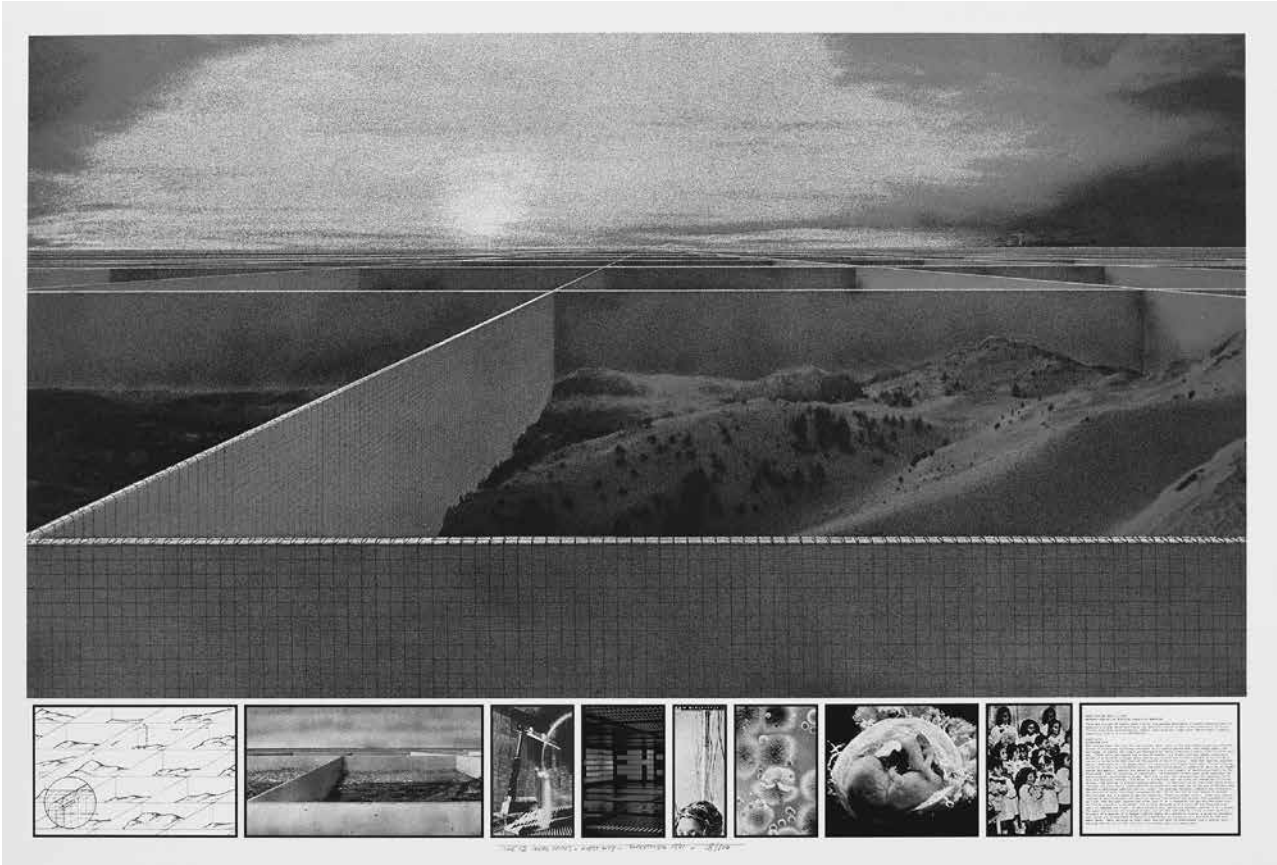
Om dit omvangrijke en ondertussen goed gearcheiverde en gedocumenteerde oeuvre tentoon te stellen in het CIVA, bedacht curator Emmanuelle Chiappone-Piriou een concept rond de term 'migratie', of zo heet de expositie althans. Ontleend aan de titel van een werk van Superstudio, een abstracte foto uit 1969 van een vlucht vogels, verwijst *Migrazione* naar de manier waarop ideeën 'migreren': 'Net als de vogels', zo schrijft Chiappone-Piriou in een toelichting, 'lijkt [de activiteit van Superstudio] voortdurend in beweging, waarbij ze eerder stroomt dan het terrein organiseert en eerder openstaat voor verbeelding dan zich te laten opsluiten door muren.' Het zijn nogal abstracte en algemene bewoordingen die van toepassing zijn op haast elk creatief



Gianni Pettena, Paper (Midwestern Ocean), 1971/2021
ISELP, Brussel © Isabelle Arthuis / Fondation d'entreprise Hermès



Superstudio Migrazione
CIVA, Brussel, 2021, foto Luc Nagels



Superstudio, Twelve Cautionary Tales for Christmas, 2.000-ton city, 1971

oeuvre, en ook de andere manier waarop de titel wordt verklaard – Superstudio was invloedrijk, en hun strategieën 'migreerden' over de landsgrenzen heen naar generatiegenoten als Koolhaas en Bernard Tschumi – is een evidentie: het is dankzij overname en beïnvloeding, die altijd deels vanuit andere contexten komen, dat kunst en cultuur 'werkt'.

Het 'non-concept' van *Superstudio Migrazione* heeft een nogal chaotische maar vooral uitermate nauwgezette archieftentoonstelling tot gevolg. Honderden documenten, objecten, brieven, foto's, meubelstukken, boeken, tijdschriften, tekeningen, maquettes en films worden verzameld in dertien kamers en in evenveel categorieën – onvertaald gebleven termen als *Origini*, *Per absurdum*, *Sistemi du flusso* en *Existenz maximum*, die bijna altijd aan het oeuvre ontleend zijn. De bezigheden van het Italiaanse collectief worden uitputtend gepresenteerd, en steeds met zin voor detail en precisie. In de catalogus schrijven architectuurhistorici als Beatrice Lampariello en Gabriele Mastrigli over de naoorlogse, nationale context waarin een collectief als Superstudio kon ontstaan en over de levensloop van de protagonisten. Maar de diepgang en vooral de veelheid zorgen er ook voor dat de toegankelijkheid – en de mogelijke actualiteit – van Superstudio's voorstellen in het gedrang komt. Op een directe, zowel didactische als humorvolle manier was het hen er om te doen mensen met zichzelf te confronteren, door ze bewust te maken van wat er anders – en beter – zou kunnen in hun leven zowel als in de maatschappij.

'Twelve Cautionary Tales for Christmas', gepubliceerd in het Britse tijdschrift *Architectural Design* in 1971 (één jaar voor *De onzichtbare steden* van Calvino), is een goed voorbeeld. Het gaat om twaalf tekeningen die telkens vergezeld gaan van een toelichting van zo'n driehonderd woorden; beide – tekst en beeld – verbeelden een stad. In de '2.000-ton stad' zit iedereen in een kamer. Ieders brein is verbonden met een computer die alle mogelijke verlangens vervuld. Alle mensen zijn onophoudelijk gelukkig. Wanneer een individu zich toch 'overgeeft aan absurde gedachten over rebellie' wordt dat één keer toegestaan. Gebeurt het nog een keer, dan valt het plafond letterlijk naar beneden. Omdat de plafondplaat tweeduizend ton weegt, is de bewoner op slag dood. In de 'Stad met de prachtige huizen' heeft iedereen dezelfde toren als woning, alleen de hoogte verschilt afhankelijk van je inkomen. Op de glazen wanden worden beelden naar keuze geprojecteerd, en de bewoners hoeven binnen geen kleren te dragen. Als salaris krijgen ze coupons die ze enkel kunnen besteden aan de verfraaiing van hun huis. Helemaal achteraan het nummer van *Architectural Design* plaatste Superstudio vervolgens de 'resultaten' van een test over deze twaalf steden. Als je meer dan negen van deze scenario's best oké vindt, dan ben je waarschijnlijk een staatshoofd of zou je er graag een worden. Als je al deze hypothetische steden maar niks vindt, dan ben je vast heel tevreden met jezelf, terwijl je niet eens begrepen hebt dat ze al lang werkelijkheid zijn geworden.

De twaalf scenario's zijn te zien op *Superstudio Migrazione*, maar dat waarschijnlijk geen enkele bezoeker ze integraal heeft doorgenomen – er is immers zoveel te zien dat je haast niet anders kan dan van item naar item flaneren – is het gevolg van een doorgesloten historiografische aanpak. Voor een groep die er prat op ging guerrillatactieken te hanteren, is het dan ook alsof er een museumplafond van meer dan tweeduizend ton op hun werk terecht is gekomen, en de aankondiging, bijvoorbeeld op de website van het CIVA, dat dit oeuvre 'nog steeds razend actueel' is, wordt allesbehalve bewezen.

Dat het ook anders kan, hoewel niet noodzakelijk met positieve gevolgen, bleek op een ontdubbelde solotentoonstelling van Gianni Pettena (1940) elders in Brussel. Door

Hedendaagse kunst Gent

Galerie S&H De Buck

Zuidstationstraat 25 09 225 10 81
wo- za, 15:00-18:00 en op afspraak
Gesloten: zondag en feestdagen /
Herfstvakantie 18/10-18/11
www.galeriedebuck.be
www.siegfrieddebuck.be

Suspicious meetings
Johan Clarysse
t/m 17/04

Fotokabinet: **W. Vynck**
t/m 17/04

Schilderijen
Hervé Martijn
16/05-20/06

Hedendaagse juwelen
en objecten van
Siegfried De Buck
Permanent

Kristof De Clercq gallery

Tichelrei 82 0474 57 12 91
vr-zo 14:00-18:00 en op afspraak
www.kristofdeclercq.com

**Aurélié Gravas & Tuukka
Tammissaari**
Duo Show
Opening weekend: 20/03 & 21/03,
14:00-18:00
20/03-18/04

Jeff McMillan
Opening weekend: 08/05 & 09/05,
14:00-18:00
08/05-06/06

KIOSK

Louis Pasteurlaan 2 09 243 36 44
ma-zo 12:00-18:00
www.kiosk.art

The magazine for anonymous
art schède (1974-1975)
and the “selfless” work of
Alessandro
Dirk Pültau
lezing, 19/03, 20:00

9 to 5 (daily podcasts)
Dennis Tyfus
22/03-26/03

Pseudonyms, what for?
Online rondetafelgesprek
26/03, 20:00

Encounter in Resonance
(groepstentoonstelling)
08/04-11/04

Spellbound
Gert Verhoeven
17/04-06/06

Ad libitum (screening)
**Pierre-Philippe Hofmann &
Mathias Domahidy,**
21/04

Profiling pollution /
Derived scrolling
**Floor Vanden Berghe &
Klaartje Lesage**
01/05

Critical AI Manifestation
(Performance)
08/05

**Guy Rombouts EN
Teun de Lange**
Boek launch EN performance
15/05

S.M.A.K.

Jan Hoetplein 1 09 323 60 01
di-vr 09:30-17:30 za-zo 10:00-18:00
smak.be

A Short Long History
Anna Boghiguan
t/m02/05

Uit de Collectie: Museum
for a Small City / Rebuild by
Richard Venlet
t/m 21/03

S.M.A.K. Beweegt
Tekenen in Lockdown
t/m 02/05

Artist in Residence
Adam Leech
t/m 30/01/2022

Broodthaerskabinet
Permanent

De Vrienden v/h S.M.A.K.
tonen: Anna Zacharoff |
Entrée
t/m 28/03

Hello, are we in the show?
(comment voir la même autre
chose)
Denicolai & Provoost
t/m 30/05

Timelapse
Oliver Laric

Uit de Collectie | Why
Are You Angry? Recente
aankopen van S.M.A.K.

La Collection et son Double
t/m 30/05

croxhapox

croxhapox.org

crox 585
BEUYS GARDENS : IM
GARTEN BEUYS : IN DE
TUIN VAN JOSEPH BEUYS
ghent antwerp brussels berlin brakel
buenos-aires de pinte merelbeke
harelbeke liedekerke wetteren
**René Van Gijsegem, Joël Verwimp,
Frank&Robbert & Robbert&Frank,
Peter Morrens, Ria Bauwens,
Lore Smolders, Sacha Eckes,
Maria Blondeel, Reinhard Doubrawa**

crox 606
THIR(S)TY THIR(S)TY [2]
off the record
**Johanna Van Overmeir, Katinka de Jonge,
Bart Van Dijck, Messieurs Delmotte,
Nathalie Chambart**

crox-cards
**Merlyn Paridaen, Maarten Inghels,
Adriaan Verwée, Lore Smolders,
Renée Pevernagie, Toon Boeckmans,
Remi Verstraete**

crox 607
Kunst & Zwalm in situ/ex situ
**ASTRID collectief, Bjorn Pauwels
& Nora De Decker, Community of
Listeners, Daniël Dewaele, Freek
Willems, Georgia Kokot, Hans Beckers,
Ieke Trinks, Karel Thienpont, Lieve
D'hondt, Louis De Cordier, Museums
of Belgium, Nathalie Chambart, Paola
Bartoletti, Rasa Alksnyte, Samah Hijawi,
Stefanie Claes, Taart in de Brievenbus,
Willem Vermeersch**

crox 608
walk walk walk #4
David Bergé

Kunsthal Gent

Lange Steenstraat 14
za-zo 11:00-18:00
en tijdens events of op afspraak
www.kunsthal.gent
info@kunsthal.gent

Interplays
Felix Kindermann
19/03-09/05

Hypermarkt
In De Ruimte
19/03-11/04

Bioscopic Books
**Tine Guns, Inge Ketelers &
Isolde Vanhee**
24/04-12/06

Endless Exhibition –
permanently on view:
**Martin Belou, Bram de Jonghe, Olivier
Goethals, Rudi Guedj, Jesse Jones, Prem
Krishnamurthy, Egon Van Herreweghe
& Thomas Min, Charlotte Stuby, Joëlle
Tuerlinckx, Steve Van den Bosch, Emma
Van Den Broeck & Mark Grootes**

DEVELOPMENT
PROGRAMME

Cairography Collective
**Adham Hafez, Ismail Fayed,
Myriam Van Imschoot**
t/m 01/05

What is Work?
**Philippine Hoegen, Julia
Reist, Miriam Hempel &
guests**
t/m 06/05

A Truly Shared Love
**Emilie Brout & Maxime
Marion**
t/m 21/03

Radio as curating
Ja Ja Ja Nee Nee Nee
15/03-03/04

EVENTS
www.kunsthal.gent/events for all
upcoming activities
info@kunsthal.gent for visits by
appointment

regio Gent

Deurle Museum Dhondt- Dhaenens

www.museumdd.be

Eerste renovatiefase door
SVR-ARCHITECTS zal tot
het najaar van 2021 duren.

**Tijdens deze periode is het
museumgebouw gesloten maar staat
MDD niet stil. Vanuit Platform 6a in
Otegem werkt het team aan extra-
muros projecten.**

Deinze Galerie D’Apostrof

Pastoriestraat 59 0494 53 45 66
vr-zo 15:00-18:00 en na afspraak
www.dapostrof.be

l’embarras du choix
**Dubbeltentoonstelling
Jeroen Boute /
Mohammed Alani
Bert Drieghe /
Mohammed Alani**
t/m 28/03

Outer & Inner
**Dirk Bogaert, Kathleen Huys,
Bernard Sercu**
Opening 23/05, 14:00-18:00, daarna
vr, za, zo 15:00-18:00
23/05-13/06

muldel

L. Matthyslaan 3-5 09 381 96 70
di-vr 14:00-17:30, za-zo 10:00-12:00 en
14:00-17:00
www.muldel.be

De schildersklas
van Roger Raveel
**Antoon De Clerck, Agnes
Maes, Danyel Debruyne,
Juul Claeys, Roger Raveel,
Richard Simoens, Raoul
De Keyser**
t/m 06/06

Machelen- aan-de-Leie

Roger Raveel Museum

Gildestraat 2-8 09 381 60 00
woe-zo 11:00-17:00, gesloten op ma en di
www.rogerraveelmuseum.be

Zien, denken, schilderen
Een gesprek met Roger

Raveel
Met werk van **Karel Appel, Jean
Brusselmans, Jan Burssens, Antoon
De Clerck, Raoul De Keyser, Gust. De
Smet, Léon De Smet, Etienne Elias, James
Ensor, Asger Jorn, Fernand Léger, Reinier
Lucassen, Hubert Malfait, Henri Matisse,
Constant Permeke, Roger Raveel, Léon
Spilliaert, Gustave Van de Woestyne,
Vincent Van Gogh, Dan Van Severen,
Jos Verdegem en Marthe Wéry.**
28/03-18/07

De wordingsjaren: 1941-1960
Schilderijen en tekeningen
uit de verzameling van het
Roger Raveel Museum
t/m 01/08

Waregem BE PART

Westerlaan 17 056 62 94 10
Open op afspraak: di-vr, zo, 13:00 – 17:00
Tijdslot reserveren via www.be-part.be
of +32 56 62 94 10
www.be-part.be

**Dirk Braeckman, Paul
Kooiker, Gerard P. Fieret,
Annelies Štrba**
t/m 30/05

Bruthaus Gallery

Molenstraat 84
0473 63 69 63
za-zo 14:00-18:00
joris.vander.borghat@bruthaus.be
0473 63 69 63
www.bruthausgallery.be

Newspace: That clinking,
clanking, clunking
William Ludwig Lutgens

Frontspace: Terra e Accaio
Steven Antonio Manes

Showcase: Partir dans la nuit
Les Monseigneurs

Extra Muros 1:
Claessens Canvas
Partir dans la nuit
Les Monseigneurs
t/m 18/04

Extra Muros II: Shift & Drift
**Nathalie Vanheule, Joëlle
Dubois, Alice Vanderschoot**
Diskus i.s.m. Bruthausgallery
t/m 25/04:

Newspace - Frontspace -
Showcase: Headed For
The Finish Line
**Anna Lange, Camille Dufour, Evert
Debusschere, Hugo Debaere, Joëlle
Dubois, Les Monseigneurs, Nina Van
Denbempt, Pieter Jan Martyn, Steven
Antonio Manes, Willem Boel**
Opening: 01/05: 16:00
02/05-06/06

Otegem GALERIE 10 A

Zolderstraat 10a 0495 57 60 31
za-zo 14:00-18:00 of op afspraak
galerie10a.be

SATORI
**Sarah Eechaut, Nathalie
Van der Massen**
t/m 28/3

**Sarah Pschorn / Brecht
Vandenbroucke**
15/05-13/06

Kortrijk BE PART KORTRIJK

www.be-part.be

Paradise Kortrijk 2021,
Triënnale voor actuele kunst
19/06-24/10
Verschillende binnen-
en buitenlocaties
www.paradisekortrijk.be

Natalini van Superstudio ooit omschreven als ‘een spion’, was (en is) Pettena een einzalgänger in de Italiaanse stroming van de ‘radicale architectuur’, waarin voor het overige enkel collectieven werkzaam waren. Zonder gêne, en eigenlijk ook zonder veel erg, heeft hij ideeën van anderen ingepikt voor zijn eigen projecten, en heeft hij daarnaast talloze boeken en groepstentoonstellingen gemaakt over het werk van zichzelf en van zijn generatiegenoten, bijvoorbeeld op de architectuuriënnale van Venetië in 1996. In Brussel werden zijn bezigheden door curator Guillaume Désanges schaamteloos ingeschakeld in een ecologisch verhaal, als onderdeel van de tentoonstellingsreeks *Matters of Concern*, wat vooral de willekeurigheid van Pettena’s werk aantoonde. In La Verrière (de tentoonstellingsruimte van een winkel van modehuis Hermès) waren een handvol archiefdocumenten en een paar meubels en video’s te zien, terwijl even verderop in ISELP één werk werd uitgevoerd. *Paper/Midwestern Ocean* uit 1971 vulde de tentoonstellingszalen met duizenden stroken wit papier die van het plafond naar beneden hingen, en waarin een traject werd geknipt dat de bezoekers konden volgen. Eerder dan radicale architectuur valt het resultaat te omschrijven – met een term die Natalini aan het eind van zijn leven muntte voor het merendeel van de hedendaagse architectuur – als ‘gezang zonder woorden’, en dus zonder inhoud.

Christophe Van Gerrewey

→ *Superstudio Migrazione*, tot 16 mei in CIVA, Kluistraat 55, Brussel. *Forgiven by Nature*. Gianni Pettena liep van 15 januari tot 13 maart in ISELP, Waterloolaan 31 en La Verrière, Waterloolaan 50, Brussel.

Traces of the Future. Zo’n tien jaar geleden opende Veerle Wenes galerie valerie_traan in een door Lens°ass architecten gerenoveerd kloostergebouw in hartje Antwerpen. Op de indrukwekkende, witte toegangsdeur prijken de woorden ‘objects and subjects’. Het impliceert dat valerie_traan niet alleen objecten, maar ook de personen en verhalen die erachter schuilgaan, wil tonen. Daarbij wordt consistent een brug geslagen tussen beeldende kunst, design en architectuur, en wordt, aldus Wenes, het verschil gemaakt door wat het object vermag. Ook Wenes zelf is een belangrijk subject van valerie_traan – een zinspel op haar naam. Haar woning ligt in het verlengde van de galerieruimtes; in de zij- en achterkamers leeft ze tussen objecten die ze ook exposeert.

De groepstentoonstelling *Traces of the Future*, ter ere van de tiende verjaardag van de galerie, heeft de eigen geschiedenis als onderwerp. De titel suggereert echter dat niet enkel wordt teruggekeken, maar dat er eveneens wordt gespeculeerd over wat dit tonen en wonen in de toekomst kan opleveren. Voor deze reflectie wordt door acht artiesten met *sporen* gewerkt. Enerzijds worden de werken, veelal kleine en geraffineerde objecten, expliciet *traces* genoemd. Anderzijds werden ze gekozen omdat ze sterk met de filosofie van valerie_traan resoneren of aan de geschiedenis van de galerie refereren: aan tentoonstellingen en bijhorende objecten, maar net zo goed aan de aanwezigheid van Veerle Wenes, die als bemiddelaar opereert. Zowel galeriste als artiesten tonen zich van die wisselwerking bewust.

Het eerste werk in de tentoonstelling is van Clarisse Bruynbroeck. Als medewerker van de galerie en co-curator van de tentoonstelling, lijkt ze de geknipte persoon om op de geschiedenis te reflecteren. *Veerle’s tools are on the table*, het resultaat van een *trip down memory lane*, bestaat uit tien geboetseerde gouden beeldjes op een hoge, witte sokkel. De



Clarisse Bruynbroeck, *Veerle’s tools are on the table*, 2021
valerie_traan, Antwerpen, foto Ligia Poplawska

kleine objecten verbeelden Bruynbroecks herinneringen aan werken die eerder in valerie_traan werden tentoongesteld. De grillige en onduidelijke vorm van wat onder meer stoelen en schelpen lijken, en het doorschijnende doek waarachter de sokkel is gehuld, brengen de subjectiviteit van die herinnering onder de aandacht en alluderen op de onvolledigheid van het geheugen. In Ignace Cami’s *Hotspot* komt eenzelfde thematiek naar voren. Dertien papierpropen liggen verspreid op de grond, met daarop beschrijvingen van dertien werken die in de tentoonstellingszalen te zien zijn geweest. Door het verfrommelen zijn de teksten echter onleesbaar geworden. Ook hier heeft de tijd het geheugen aangetast en wordt gewezen op de vervorming van verhalen. Opnieuw is Veerle Wenes sterk aanwezig: de teksten zijn geschreven in haar sierlijke handschrift, hetgeen benadrukt dat haar verwoording en mediatie een intrinsiek deel van de werken uitmaakten.

Andere sporen gaan een relatie aan met de ruimte. Het werk van Babs Decruyenaere eist een prominente plek op in de centrale galerieruimte. Decruyenaere werkt vaak met materiaal dat ze tijdens strandwandelingen vindt en verzamelt in een rariteitenkabinet. Voor deze tentoonstelling maakte ze een mobile van lange, gebogen takken. Het vederlichte werk reageert langzaam draaiend op de beweging om zich heen en is een stille getuige van de activiteit in de galerie. Ook het Londense architectenbureau DRDH had een in-situ-interventie voorzien. Door een van de hagelwitte kolommen bij te kleuren en een schaduw in de binnentuin te insinueren, wilden ze het zonlicht op één moment van de dag vatten en verstenen – één moment in het bestaan van deze galerie consolideren. Dat de ingreep door de reisrestricties niet uitgevoerd kon worden, lost Wenes op door het werk gedetailleerd aan bezoekers te beschrijven, en dus letterlijk als spreekbuis op te treden.

De *traces* spelen met de tijdelijke aard van het tentoonstellen, het in- en herinrichten van de ruimte en de rol die galerie en galeriste spelen. Tegelijk zijn ze, of ze nu op toekomst of verleden slaan, nauwlettend vormgegeven – bedacht en ontworpen. Deze artificiële ‘relicten’ worden uitgespeeld tegen de eigenlijke sporen die tien jaar aan galeriewezen hebben achtergelaten. Zonder veel context wijst de brochure op wat er van vorige tentoonstellingen resteert. Zo geeft valerie_traan een haast archeologische lezing van de eigen geschiedenis: van Damiano Curschellas’ beslagen adem op het raam of het beschilderde spiegelvlak van Geert Vanoorlé in de binnentuin, beide uit 2019, tot overblijfselen van Studio Wieki Somers uit de openingstentoonstelling in 2010. Wellicht het meest tekenend is de stempel die het ontwerpduo Muller Van Severen heeft gedrukt op de geschiedenis van de galerie, en omgekeerd. De eerste tentoonstelling van hun meubilair in 2011 vormde het begin van de creatieve samenwerking tussen Fien Muller en Hannes Van Severen. Sindsdien werden er nog eens vier solotentoonstellingen aan hun werk gewijd, en valerie_objects is een belangrijke verdeler van hun producten. De stoelen van het duo zijn her en der in het gebouw neergezet, en hun meubilair speelt een hoofdrol in de laatste ruimte van het gebouw, die door hen is beschilderd.

De ‘eigenlijke overblijfsels’ hintten echter eveneens op de toekomst van de galerie. Dat ze niet specifiek voor deze tentoonstelling zijn opgesteld, maar een blijvend onderdeel van de ruimte uitmaken – en dus de geschiedenis van de galerie zullen blijven vertegenwoordigen – onderschrijft de duurzame band die Wenes heeft opgebouwd met de artiesten. Het is waarschijnlijk dat de kunstenaars die in *Traces of the Future* op de galeriegeschiedenis reflecteren ook in de toekomst hun opwachting zullen maken.

Benoît Vandevort

→ *Traces of the Future*, tot 20 maart in valerie_traan, Reyndersstraat 12, Antwerpen.

Publicaties

Cy Twombly. Homes & Studios. Nadat de uitgeverij Schirmer/Mosel reeds de *catalogues raisonnés* had uitgebracht van de schilderijen, de tekeningen en de sculpturen van de Amerikaanse kunstenaar Cy Twombly (1928-2011), en overzichtswerken van zijn grafiek en zijn foto’s, publiceerde ze in 2019 een boek met foto’s van zijn woningen en ateliers – waarvan in 2020 de paperback verscheen. In de periode van 1954 tot 2011 woonde en werkte Twombly op meerdere plekken in Amerika en Italië. Zeven van deze locaties werden over een tijdspanne van vijf decennia door vijftien verschillende personen in beeld gebracht, onder wie de kunstenaar zelf, (mode)fotografen, beeldend kunstenaars – onder anderen Ugo Mulas, Sally Mann, Bruce Weber, Tacita Dean en Annabelle d’Huart – en personen uit de nabije omgeving van de kunstenaar, zoals zijn vrouw Tatiana Franchetti-Twombly. De foto’s worden voorafgegaan door een redactioneel en twee korte introducerende essays. Het boek wil het ‘verhaal van de kunstenaar’ vertellen via een chronologisch en per fotograaf geordend overzicht van zijn woningen en ateliers, die afwisselend in beeld worden gebracht middels interieurzichten, studiobeelden en kunstenaarsportretten.

Nicola Del Roscio, die als medewerker dicht bij de kunstenaar stond en nu voorzitter en beheerder van de Cy Twombly Foundation is, benadrukt in zijn tekst het belang van de woningen, werkplekken en hun omgeving als inspiratiebron. Zo weerspiegelen de *Ferragosto Paintings* (1961) volgens Del Roscio het dagelijks leven dat zich voltrok op de



Via di Monserrato, Rome, 1965
© Horst P. Horst / courtesy Schirmer/Mosel 2020



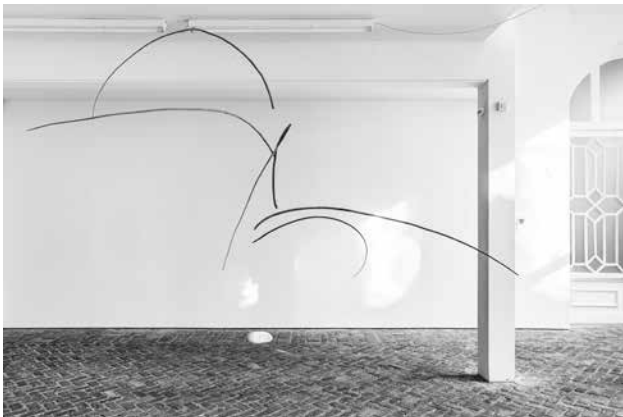
Via di Monserrato, Rome 1969/70
© Ugo Mulas / courtesy Schirmer/Mosel 2020



Bassano, 1991
© Deborah Turbeville / courtesy Schirmer/Mosel 2020

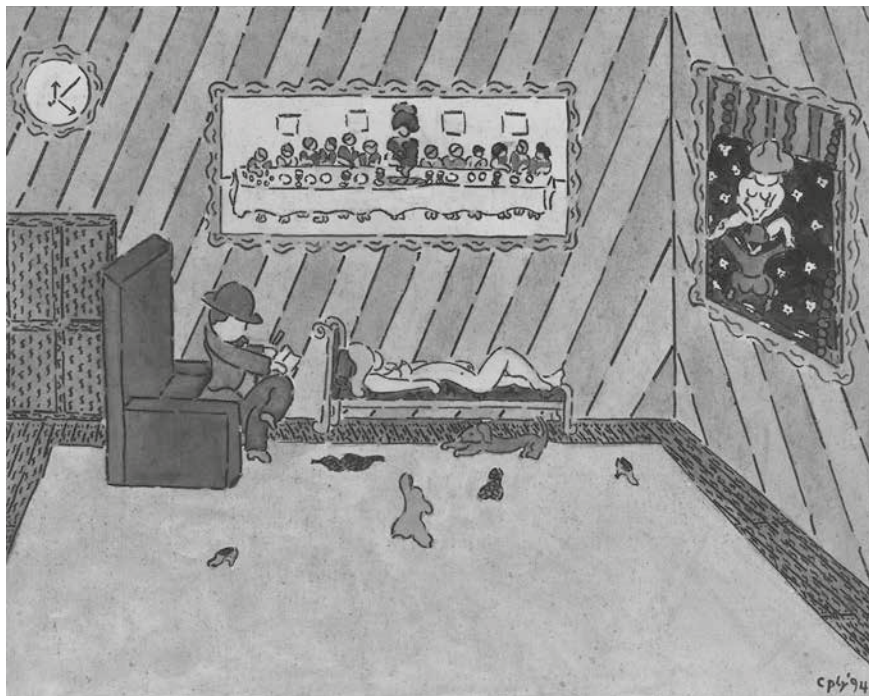


Ignace Cami, *Hotspot*, 2021
valerie_traan, Antwerpen, foto Ligia Poplawska



Babs Decruyenaere, *Mobile #065*, 2020
valerie_traan, Antwerpen, foto Ligia Poplawska

COPLEY IN COLOGNE



William Nelson Copley Zonder titel. 1994
Acryl op doek, 81,5 x 102 cm. Veiling 4 juni 2021



William Nelson Copley Zonder titel (Trust Lust). 1989
Acryl op doek, 163 x 138 cm. Resultaat: € 213.000,-

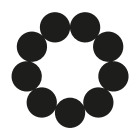
LEMPERTZ

1798

UITNODIGING INBRENG VOORJAARSVEILINGEN
Moderne en Hedendaagse Kunst, Fotografie
Oude Meesters en 19de eeuw, Decoratieve Kunst
Juwelen Zilver, Aziatische Kunst, Afrikaanse Kunst

Taxatiedagen op afspraak

Grote Hertstraat 6 — 1000 Brussel — T 02-514 05 86
brussel@lempertz.com — www.lempertz.com



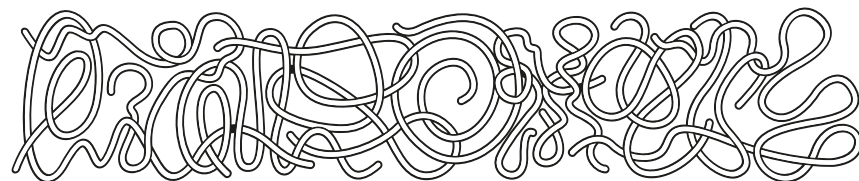
barely pausing barely... barely pausing barely... barely pausing barely... barely pausing barely...

04.03.2021–16.05.2021
A collaboration with Tlön Projects
www.tlonprojects.org

LAËTITIA BADAUT HAUSSMANN
NEÏL BELOUFA
LOUISE BOURGEOIS
ANSUYA BLOM
ANNA AND BERNHARD BLUME
ROSEMARIE CASTORO
BRODY CONDON
JASON DODGE
CEAL FLOYER
RYAN GANDER
GERLACH EN KOOP

DAVID HORVITZ
PIERRE HUYGHE
SUSAN HILLER
LI JINGHU
EVA KOŤÁTKOVÁ
JOÃO ONOFRE
JULIEN PRÉVIEUX
RACHEL ROSE
NORA TURATO

Curated by Christina Li



A Tale of A Tub
Space for contemporary art and culture, Rotterdam
www.ataleofatub.org

04.04.–13.06.2021

I THINK
I LOOK
MORE LIKE
THE CHRYSLER
BUILDING.

Kasper Bosmans
Lena Henke
Win McCarthy
Annelies Planteijdt
Diane Simpson

Gastcurator:
Julia Mullié

VLEESHAL
Centrum voor hedendaagse kunst



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

pleinen rond Twombly's studio in Rome. De vlezige kleuren en felle roodtinten evoceren rottende restanten fruit en visafval van de wekelijkse markten, maar verwijzen eveneens naar de (in de ogen van de bourgeoisie) oncultiverde, onfatsoenlijke bezoekers van een nabijgelegen filmtheater. Vreemd genoeg is geen relevant aanvullend beeldmateriaal opgenomen dat het belang van de omgeving voor specifieke kunstwerken zou kunnen staven, en dat de lezer in staat zou stellen om visuele verbanden te leggen. Blijkbaar worden lezers geacht de genoemde werken zo voor de geest te kunnen halen. Daarnaast ontbreekt een zorgvuldige onderbouwing van de relaties die Del Roscio tussen woning of omgeving en de kunstwerken legt. Het overzicht van Twombly's werk- en woonplekken wordt bovendien vrij onnauwkeurig op basis van herinneringen geschetst, amper ondersteund door jaartallen. De tekst blijft zo jammer genoeg hangen in persoonlijke anekdotiek.

De Duitse schrijver en kunsthistoricus Florian Illies belicht Twombly's fascinatie voor de antieken via een bespreking van een reeks foto's die Horst P. Horst rond 1965 maakte van de kunstenaar in zijn woonkamer in Rome, poserend tussen eigen werk en de bustes van Romeinse keizers als Aurelius en Nero. De reeks illustreert volgens hem hoe Twombly 'de Oudheid, hedendaags maakt' en de waarde van de foto's schuilt in het gegeven dat Horst de kunstenaar als een 'tijdloze klassieker' en 'icoon' wist vast te leggen, terwijl deze zich op dat moment nog op een relatief vroeg punt in zijn carrière bevond. Uiteraard is het makkelijk om de reeks in retrospectief, nu Twombly deel uitmaakt van de modernistische canon, te loven om de vooruitziende blik van de fotograaf, die het genie van Twombly wist te herkennen. In plaats van simpelweg in te gaan op Twombly's fascinatie met de klassieken – een interesse die ook vele andere kunstenaars hadden – benadrukt Illies de iconische status van de kunstenaar, die in een genealogie met de klassieken wordt geplaatst en bovendien de bustes als een soort magiër 'revitaliseert' met zijn aanwezigheid.

In het redactioneel wordt gesteld dat de woningen en werkplekken van Twombly door hun inrichting 'gesamtkunstwerken' zijn, waarbij een vergelijking wordt gemaakt met Kurt Schwitters' *Merzbau*. De architecturale collage in het atelier van de Duitse kunstenaar kan met zijn geometrische en eerder strakke vormen haast niet sterker contrasten met de architectuur van het merendeel van Twombly's woningen, waarvan het interieur getekend wordt door bijvoorbeeld designstukken van Breuer en stoelen in diverse Lodewijkstijlen. Even merkwaardig zijn de vele gemeenplaatsen die zowel door Del Roscio als Illies worden gedebeiteerd. Twombly wordt onder meer 'een Romeinse schilder-prins' genoemd; de 'historische iconische beelden' zijn getuigenissen van een 'magische rijkdom' en weerspiegelen de 'unieke creatieve sfeer die alleen kunstenaars die er wonen en werken kunnen bieden'. Het mythologiserende taalgebruik in de teksten onthult de werkelijke inzet van het boek: de mythe en het mysterie rond Twombly aanzwengelen en zo de belangstelling voor de kunstenaar vergroten.

Ook de beelden dienen vooral dit doel. Het boek belooft een 'unieke inkijk' in het leven van de gereserveerde kunstenaar, en bij te dragen tot een grondig begrip van zijn persoonlijkheid en zijn werk. Hoewel de foto's dat in strikte zin doen – ze verschaffen een blik op de woon- en werkplekken van Twombly, plaatsen die voor het publiek verborgen bleven – zijn slechts beperkte delen van de ruimtes zichtbaar, waardoor ze weinig informatie opleveren over het artistieke proces. We zien de kunstenaar zelden aan het werk; de werken op de foto's zijn veelal voltooid. Juist door zo min mogelijk te tonen, wordt het mysterie rond het werk vergroot en worden clichés over het kunstenaarschap bevestigd. Naast de titels van de werken bevatten de onderschriften een nummering die naar de *catalogues raisonnés* verwijst, als om eerdere overzichtswerken te promoten – haast allemaal uitgebracht onder nauwlettend toezicht van Del Roscio.

Enkele details in de geselecteerde beelden hadden een opening kunnen bieden voor meer diepgaande beeldanalyses. Uit de foto's blijkt bijvoorbeeld dat Twombly niet alleen antieke sculpturen verzamelde, maar eveneens werk bezat van onder anderen Picasso, Warhol, Chamberlain en Richter. Het enige wat hierover wordt geschreven, is de

vreemde bewering dat Twombly en zijn vrouw 'waarschijnlijk de uitvinders' zijn geweest van een interieurinrichting waarbij moderne kunst wordt gecombineerd met antieke stukken. Het was interessanter geweest om na te gaan hoe deze collectie tot stand is gekomen.

Een foto van Twombly uit 1981 toont door een geopende deur een deel van het interieur van zijn woning in Bassano in Teverina. Het compositieschema en de picturale gevoeligheid vertonen overeenkomsten met Matisse's *Porte-fenêtre à Collioure* (1914). Het illustreert hoe het fotografisch werk doordrongen is van verwijzingen naar beeldtradities die vanuit een kunsthistorisch perspectief geanalyseerd zouden kunnen worden. Twombly borduurt, net als andere kunstenaars in het volume, zoals Tacita Dean en Ugo Mulas, via foto's voort op het genre van het geschilderde studioportret, en speelt via geijkte beeldformules vaak juist ironisch in op de stereotypische noties die hieraan verbonden zijn. In *Homes & Studios* is helaas geen aandacht voor deze kritische gelaagdheid.

Eléa De Winter

→ Nicola Del Roscio en Florian Illies, *Cy Twombly. Homes & Studios*, München, Schirmer/Mosel, 2020, ISBN 9783829609081.

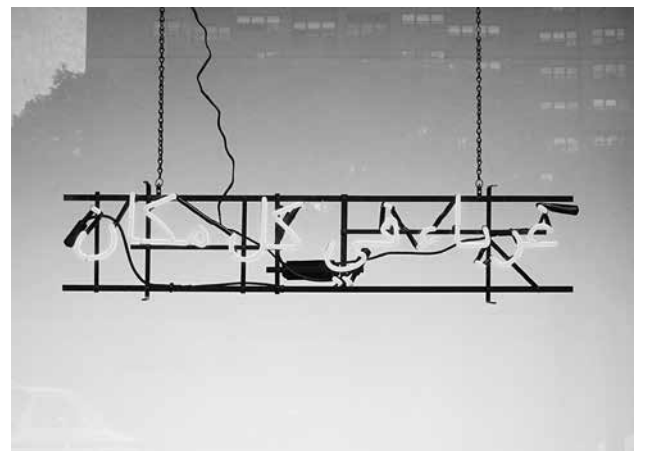
Claire Fontaine. Human Strike and the Art of Creating Freedom. De kunstenaar Claire Fontaine is in feite een duo, bestaande uit Fulvia Carnevale en James Thornhill. De keuze voor dit pseudoniem geeft inzicht in het karakter van Fontaines kunstenaarsteksten, voor het eerst gebundeld in *Human Strike and the Art of Creating Freedom*. Clairefontaine is een Frans merk dat voorziet in schrijfbenodigdheden, voornamelijk briefpapier en notitieboekjes. In een virtuoze tekst over Herman Melville's novelle *Bartleby, the Scrivener* gebruikt Giorgio Agamben een onbeschreven schrijftablet als metafoer voor het idee van potentialiteit: een vermogen (om te schrijven of kunst te maken, bijvoorbeeld) dat latent aanwezig blijft, zonder dat het geactualiseerd hoeft te worden. Claire Fontaine haalt in *Human Strike* regelmatig andere essays en boeken van Agamben aan, en is wellicht ook vertrouwd met zijn tekst over *Bartleby*. Maar meer saillant nog is het feit dat de notitieboekjes waaraan het pseudoniem refereert, gezien kunnen worden als de in massa geproduceerde opvolger van Agambens wassen schrijftablet. Ze fungeren nadrukkelijk als koopwaar, en verhouden zich dus tot het schrijftablet zoals Duchamps readymades zich verhouden tot het traditionele kunstobject. Waar Agambens potentialiteit zinspeelt op een bijzonder vermogen, eigen aan een uniek en creatief subject, connoteren de blanco notitieboekjes standaardisering en banaliteit.

In haar programmatische essay 'Ready-Made Artist and Human Strike: A Few Clarifications' refereert Fontaine uitvoerig aan Duchamps readymades. De tekst biedt niet zozeer een historische analyse, als wel een kritische bespreking van de subjectiviteit van de hedendaagse kunstenaar, die – zoals bij iedereen – is uitgesloten door de eisen van het eenentwintigste-eeuwse kapitalisme, dat ieders gedachten, gevoelens en sociale relaties doeltreffend weet te koloniseren. Niettemin positioneert Fontaine zich expliciet als 'Ready-Made Artist', als een soort kunstenaar zonder eigenschappen. Dit doet ze vanuit de overtuiging dat medeplichtigheid aan het door haar verguisde kapitalisme sowieso onvermijdelijk is, maar ook omdat ze speculeert op de mogelijke emancipatoire neveneffecten van een radicale erosie van subjectiviteit. Fontaine doet in dat opzicht meer dan enkel kritiek leveren op de romantische kunstenaar als genie. Als 'whatever singularity' is de readymadekunstenaar op een potentieel bevrijdende manier oningevuld, wat het mogelijk maakt te ontsnappen aan repressieve processen van subjectivering en identiteitsvorming.

Het mag duidelijk zijn dat Fontaines schrijven doordrenkt is van linkse melancholie. Melancholie is echter niet identiek aan fatalisme, en Fontaine is het interessantst (en tegelijk het meest problematisch) wanneer haar teksten het pessimisme van het intellect pogen te balanceren met het optimisme van de wil. Haar idee van een 'human strike', een begrip waarover ze in verschillende teksten uitweidt, is in dit opzicht cruciaal. Wat Fontaine hier voor ogen heeft, is



Claire Fontaine, *Change*, 2006
Courtesy van de kunstenaar en galerie Neu, Berlijn
Foto Studio Lepkowski, Berlijn



Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere (Arabic)*, 2005
Courtesy van de kunstenaar, foto James Thornhill

een totale vorm van verzet die zich niet uitsluitend manifesteert als staking, maar ook een verregaande emotionele en libidinale desinvestering in bestaande machtsverhoudingen en ongelijkheden behelst. Melville's *Bartleby*, een kopiist die telkens de formule 'I would prefer not to' afratelt wanneer zijn werkgever hem beveelt of probeert te motiveren, wordt als mascotte naar voren geschoven. Fontaines hoop op een 'menselijke staking' vormt de dialectische tegenhanger van de troosteloosheid van veel van haar analyses. Een menselijke staking wordt weliswaar bemoeilijkt door de alomvattende dominantie van het kapitalisme, maar is ook nodig en mogelijk juist *omdat* die dominantie zo totaal is.

Hal Foster merkt in de introductie op dat Fontaine doorheen het boek grofweg twee politieke strategieën voorstelt en ontwikkelt. De eerste is het kiezen van de kant van de meest onderdrukten in de samenleving; in 'Foreigners Everywhere' stelt ze bijvoorbeeld provocatief dat we allemaal vreemdelingen en vluchtelingen zijn. De tweede strategie bestaat uit het omarmen van de anonimiteit en de collectiviteit die de erosie van subjectiviteit met zich meebrengt. Fosters lezing is correct, maar wat hij er niet bij vermeldt, is dat de tweede strategie aanzienlijk meer aandacht krijgt in *Human Strike* en ook duidelijk centraal staat in Fontaines kunstenaarspraktijk, die vaak de banaliteit van artistieke expressie onderstreept, consistent met haar theorieën over de readymadekunstenaar.

Je kunt je ook afvragen hoe compatibel beide uiteindelijk zijn, en of ze elkaar niet tegenspreken. De eerste strategie bestaat niet alleen uit het uiten van solidariteit met onderdrukte lagen van de bevolking, maar ook uit expliciete identificatie met deze groepen. Ondanks dat deze vereenzelving wordt gedreven door het verlangen identiteit los te weken van nationaliteit, taal of cultuur, lijkt het toch in strijd met de tweede strategie, die nadrukkelijk gekant is tegen identiteit als zodanig. Bovendien mag het duidelijk zijn dat de keuze zichzelf te zien en te presenteren als een

We hope to be open with the following projects from our 2020 program:

Anu Vahtra
The Space Conductors
Are Among Us
part 5

P/////AKTPOOL
David Grønlykke
part 3/3

Upcoming programs:

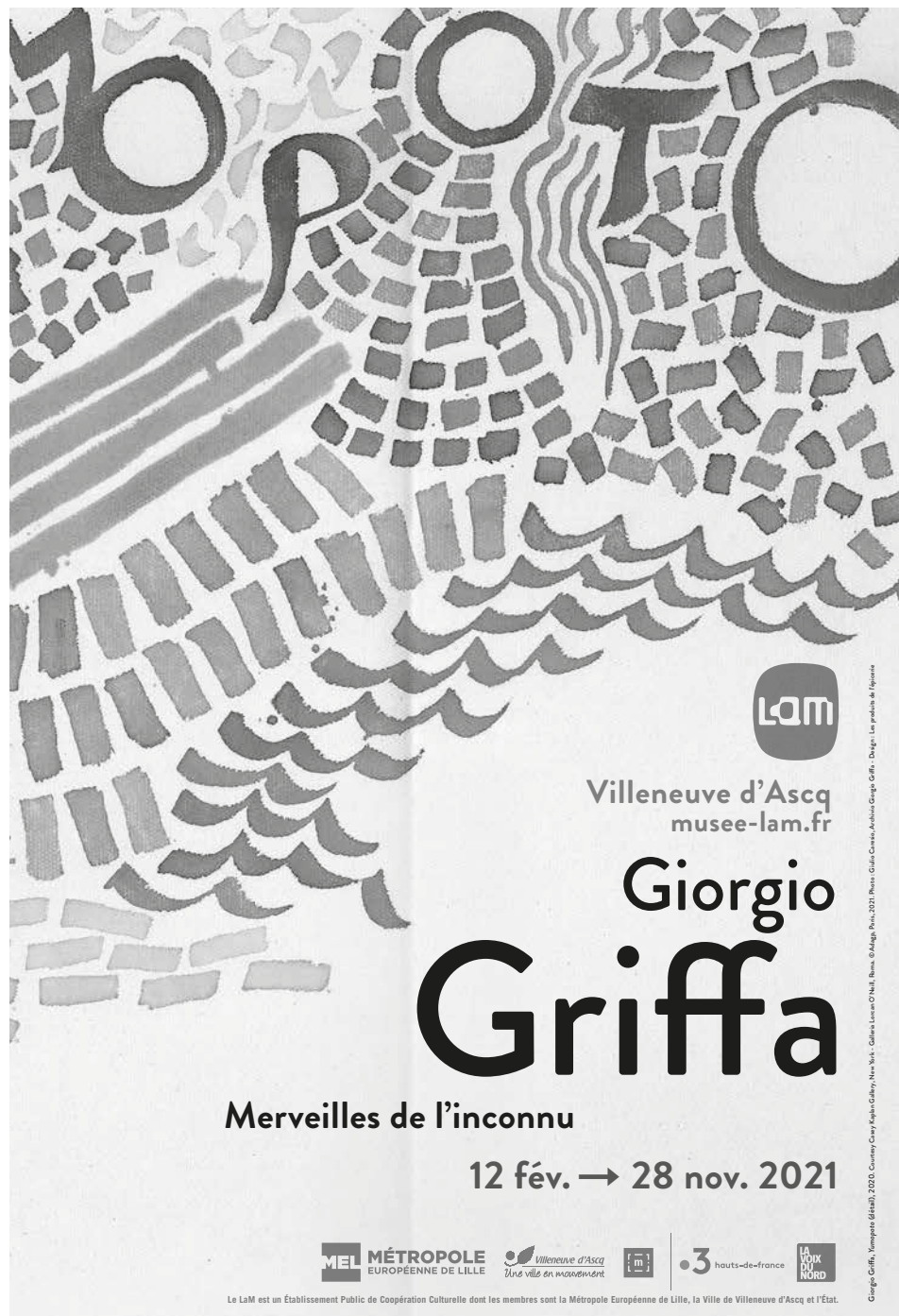
Am I an Object
with solo exhibitions by
Christine Moldrickx, June Crespo,
Nicola Arthen, Tako Taal
(in collaboration with David Dale Gallery,
Glasgow) and Suchan Kinoshita

P/////AKTPOOL
Benjamin Francis

Please check our website for updates
www.pakt.nu

P/////AKT Zeeburgerpad 53, 1019 AB Amsterdam

AE
A
M
O
D
M



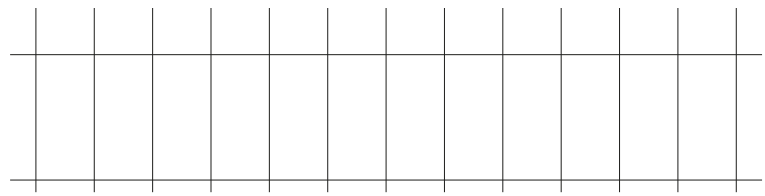
LAM
Villeneuve d'Ascq
musee-lam.fr

Giorgio Griffa

Merveilles de l'inconnu
12 fév. → 28 nov. 2021

MEL MÉTROPOLÉ EUROPÉENNE DE LILLE
Villeneuve d'Ascq
Une ville en mouvement
3 hauts-de-france
LA VOIE DU NORD

Le LaM est un Établissement Public de Coopération Culturelle dont les membres sont la Métropole Européenne de Lille, la Ville de Villeneuve d'Ascq et l'État.

// galerie — **EL****FRANK DEPOORTER**

ALLEEN DE WIND ONTBREEKT

18.04 - 16.05.2021

// OPENING

18.04 > 15.00 — 18.00

galerie — **EL**
drieselken 40
9473 welle

galerie-el.be

opening hours
saturday - sunday
15.00 > 18.00or by appointment
info@galerie-el.be

28.03 – 18.07.2021

Zien, denken, schilderen**Een gesprek met Roger Raveel**

Met werk van Karel Appel, Jean Brusselmans, Jan Burssens, Antoon De Clerck, Raoul De Keyser, Gust. De Smet, Léon De Smet, Etienne Elias, James Ensor, Asger Jorn, Fernand Léger, Reinier Lucassen, Hubert Malfait, Henri Matisse, Constant Permeke, Roger Raveel, Léon Spilliaert, Gustave Van de Woestyne, Vincent Van Gogh, Dan Van Severen, Jos Verdegem en Marthe Wéry.

Gildestraat 2-8
B-9870 Machelen-aan-de-Leie
+32 9 381 60 00
woe. t/m zo. 11-17u — gesloten op ma. en di.

www.rogerraveelmuseum.be

RR
Raveel
M100!



SAM DURANT

**PROPOSAL FOR NONALIGNED MONUMENTS,
FREE MOVEMENT**

19.03 - 19.05.2021

dj-zo, 11u-17u
Gemeenteplein 1, 1853 Strombeek
www.ccstrombeek.be

Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen
Vlaanderen
verbeelding werkt
RINGtv
GRIMBERGEN
Canon
CROWN

onbeschreven blad een aantrekkelijke optie is voor Fontaine, maar een wrange realiteit voor sans-papiers en staatlozen.

Fontaine hamert terecht op het feit dat het kapitalisme ieders leven raakt en bepaalt, en dat het in die zin, tot op zekere hoogte, gedeelde condities creëert. Soms lijkt ze echter ook te suggereren dat die condities in belangrijke opzichten nivellerend werken. Een goed voorbeeld is een passage waarin wordt bepleit dat het idee van de readymadekunstenaar weliswaar deprimerend is, maar ook politieke perspectieven biedt: ‘Onder de zojuist beschreven productievoorwaarden van artistieke subjectiviteit, zijn we allemaal readymadekunstenaars en onze enige hoop is om dit zo snel mogelijk te begrijpen. We zijn allemaal net zo absurd en ontheemd als een vulgair object, ontdaan van gebruikswaarde en tot kunstwerk verklaard: *whatever singularities*, verondersteld artistiek te zijn. In de huidige omstandigheden zijn we, net als iedere andere proletariër, onteigend van een zinvol leven, omdat voor het grootste deel het enige historisch betekenisvolle gebruik dat we van het leven kunnen maken, neerkomt op het maken van kunst.’ Dergelijk strategisch, al te veralgemenend gebruik van de eerste persoon meervoud en van concepten als *whatever singularities* komen veelvuldig voor in cruciale passages in dit boek.

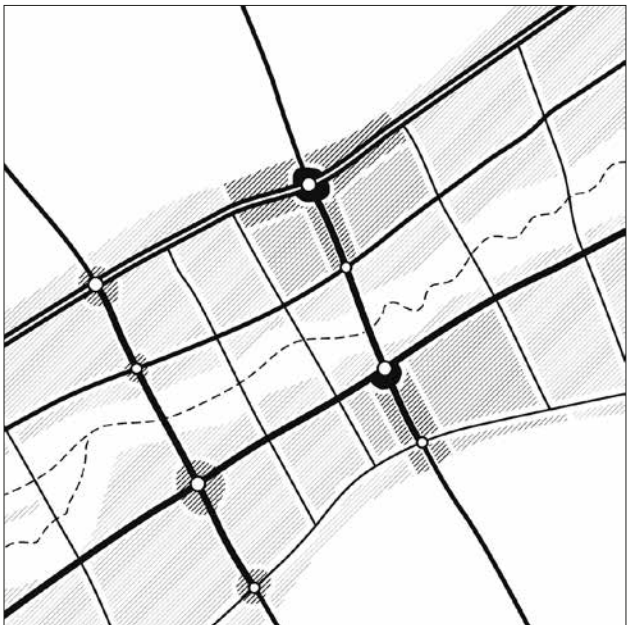
Kapitalisme werkt echter vooral ongelijkheid in de hand (zoals de levensomstandigheden van de groepen waarover Fontaine schrijft duidelijk aantonen) en speelt in op individualiserende verlangens en competitiedrift, hetgeen Fontaine met regelmaat benadrukt. Haar overheersend zwartgallige visie valt moeilijk te rijmen met de hoop op gemeenschappelijke vormen van verzet. Fontaine beschouwt het kapitalisme als totalitair en mechanistisch, maar zet niettemin nagenoeg exclusief in op de ‘menselijke staking’ die dialectisch en min of meer spontaan moet voortkomen uit de gedeelde condities die het kapitalisme zou scheppen. Zo blijft de cruciale vraag ten slotte welke van de twee Fontaine er te dik oplegt: het pessimisme van het intellect, of het optimisme van de wil? **Steyn Bergs**

→ Claire Fontaine, *Human Strike and the Art of Creating Freedom*, Los Angeles, Semiotext(e), 2020, ISBN 9781635901368.

Marcel Smets. Fundamenten van het stadsontwerp. Het woord ‘fundament’ wordt meestal aangewend om maatschappelijke urgenties onder de aandacht te brengen. Soms gaat het daarbij om een zoektocht naar een veronderstelde vrijheid of oorspronkelijkheid die door onverwachte wendingen van de geschiedenis verloren is gegaan. In andere gevallen worden fundamenteën geformuleerd om inzichten of ervaringen tot hun essentie te herleiden en van daaruit een richting aan te geven. Met het bijzonder fraai uitgegeven *Fundamenten van het Stadsontwerp* bespeelt Marcel Smets (1947) beide fronten tegelijkertijd: hij haalt enkele ideaaltypes onder het stof vandaan voor het herlezen van de stad, waarmee vervolgens het verleden wordt herschikt om de toekomst beter bewapend tegemoet te treden. Met die veelomvattende ambitie richt Smets zich tot een breed publiek – van burgers, ontwerpers, bouwheren, studenten, ambtenaren en politici – en biedt hij inzicht in zijn decennialange stedenbouwkundige ervaring als professor, onderzoeker, ontwerper, beleidsmaker en Vlaams Bouwmeester. De projecten die aan bod komen zijn niet naar thema of inhoud geselecteerd, maar vormen de uitkomst van Smets’ referenties, verzameld gedurende een leven in de stedenbouw, zoals het paleis van Federico da Montefeltro in Urbino, de Opéra Garnier, het masterplan van Llewelyn Davies voor Milton Keynes, Arabische medina’s, Walter Burley Griffins ontwerp voor Canberra, Expo 58, Norman Fosters toren op de Tibidabo, de Sint-Laurenskerk in Rotterdam, het hoofdkwartier van Amazon in Seattle, de industriestad Nowa Huta en de stationsomgeving in Leuven. De zowat honderd pagina’s lange wandeling langs projecten leidt tot enkele fijne ontmoetingen met oude bekenden, maar ook tot onbestemd ‘geslenter’ door wijken en stadsprojecten, vaak summier omschreven, waarbij de vraag zich kan stellen hoe de auteur in al die uithoeken is aanbeland, en wat dit ons kan bijbrengen.

In de schier onuitputtelijke hoeveelheid referenties wordt structuur aangebracht door de introductie van twintig begrippenparen of ‘antagonismen’, die beogen ‘de dialoog’ over het stadsproject ‘te bemoeiden’. Deze duo’s brengen telkens twee elementen van de stad met elkaar in verband, zonder ze te willen verzoenen, hopen dat net het verschil nieuwe inzichten kan genereren. Ze vormen het uitgelezen instrument voor een tekst die weigert ‘belerend of langdradig te worden’, en die wil verklaren zonder te evalueren en vooral ‘de verbeelding wil stimuleren’. Twee begeleidende, schematische tekeningen van de hand van Heinrich Altenmüller visualiseren telkens op een uitgekende en bijzonder didactische wijze het onderscheid tussen de verschillende noties. Terwijl bepaalde combinaties hun werk doen als metafoor voor stedelijke ruimtes of gebouwen (eiland-archipel, burcht-paleis, kaap-vuurtoren), bieden begrippenparen zoals groei-verbetering, straat-weg of stroom-luwte inzicht in het instrumentarium en het denk-kader waarmee gebouwd wordt. Andere paren, zoals heling-trede, ladder-ster of gat-leegte, missen de overtuigingskracht om daadwerkelijk als antagonismen hun werk te doen en de verbeelding op gang te brengen. Ze brengen daarentegen wel het discours over de stad tot rust en laten het opnieuw landen in een vormelijke en aanschouwelijke traditie, nadat het de laatste decennia aan een gigantisch snel opbod aan ideeën onderhevig was.

Fundamenten van het stadsontwerp verscheen op initiatief van projectontwikkelaar Matexi, die Marcel Smets in 2016



Heinrich Altenmüller, Ladder – Ster
Marcel Smets, Fundamenten van het Stadsontwerp, Public Space, Mechelen, 2020

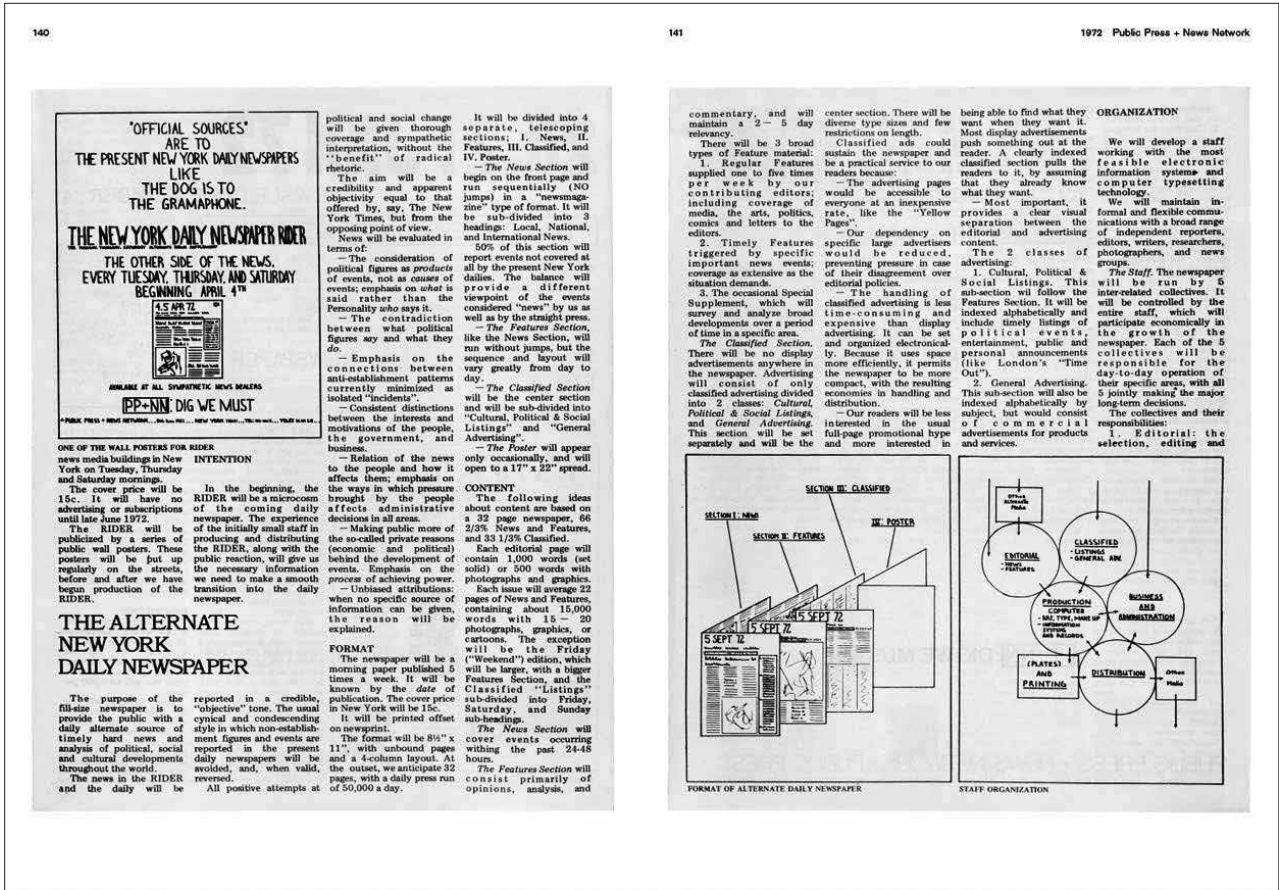
bekroonde met de Legacy Award, een prijs in het leven geroepen om ‘de opgebouwde kennis van een vooraanstaande persoonlijkheid over zijn ganse loopbaan [te] huldigen, helpen uitkristalliseren, en helpen doorgeven aan de volgende generaties’. De verdiensten van Smets voor de stedenbouw zijn ontegensprekelijk groot. De vraag is echter of het zo vanzelfsprekend is om een oeuvre boordevol deskundigheid tegen wil en dank te bezegelen met een boekwerkje van deze omvang. De twintig begrippenparen werken uiteindelijk eerder als een flessenhals die kennis reduceert of stroomlijnt dan als fundament. De opzet van deze publicatie is in die zin een avontuurlijke, maar ook een hachelijke onderneming van epistemologische aard, die interessante vragen oproept over hoe we opgedane kennis over het stadsproject kunnen vergaren, samenvatten en overbrengen op

volgende generaties. De allusie in de titel op de klassieker *Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* van Camillo Sitte uit 1889 biedt geen garantie tot welslagen op dat vlak. Terwijl het eind negentiende eeuw nog mogelijk was de stad te bouwen volgens geijkte recepten of modellen van de architect-stedenbouwkundige, is de stad vandaag de uitkomst van een veel moeilijker te bemeesteren debat, een polyfonie van ideeën zonder algemeen aanvaarde fundamenteën. De titel van Smets’ publicatie zet ons in die zin op het verkeerde been.

Een andere klassieker waaraan dit boek doet denken is *Bouvard en Pécuchet* van Sittes tijdgenoot Gustave Flaubert, een roman die op hallucinante wijze de rol van wetenschappelijk gefundeerde kennis eind negentiende eeuw become-tarieert. Bouvard en Pécuchet zijn twee kopiisten die na een royale erfenis beslissen zich te wagen aan een leven als landbouwer. Het is een onderneming die op jammerlijke wijze mislukt omdat ze alle kennis uit boeken letterlijk ‘kopieren’ op de wereld, zonder interpretatie en zonder geleefde ervaring. Na gelijkaardige mislukkingen in andere kennis-domeinen besluiten de heren uiteindelijk, vol overtuiging, om hun oorspronkelijke bezigheden weer op te nemen. Alle drukwerk dat hen onder ogen komt kopiëren ze in een *Dictionnaire des idées reçues*. Met dit woordenboek van conventionele of eigentijdse ideeën getuigen Bouvard en Pécuchet beter dan wie ook dat de fundamenteën van de wereld noch gevormd worden door grootse, wetenschappelijk onderbouwde syntheses, noch door principiële standpunten over de toekomst. *Fundamenten van het stadsontwerp* is, ondanks alle geestdrift die eraan ten grondslag ligt, op gelijkaardige, ontroerende wijze eerder een *Dictionnaire des idées reçues* over de stad. Het boekje bevat een gevarieerde verzameling historische referenties van waaruit we kunnen nadenken over de stad van vandaag en morgen, maar die onmogelijk nog aan de kern van het debat over stad en verstedelijking kunnen raken. De wereld is te heterogeen en veranderlijk om middels fundamenteën, van om het even welke aard, te kunnen bemeesteren of begrijpen. Het is slechts – in navolging van Bouvard en Pécuchet – door de menselijke ijdelheid en het menselijk onvermogen te aanvaarden, dat we op een geloofwaardige manier de stad van morgen kunnen bouwen. **David Peleman**

→ Marcel Smets, *Fundamenten van het stadsontwerp*, Mechelen, Public Space, 2020, ISBN 9789491789250.

Seth Siegelaub. ‘Better Read than Dead’. Met de tentoonstelling *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art* in het Stedelijk Museum werd in 2015 beoogd een overzicht te bieden op Siegelaubs gehele, idiosyncratische, loopbaan, en dus niet enkel op zijn canonieke, conceptuele fase (zie *De Witte Raaf* nr. 180). Siegelaub (1941-2013) is vooral bekend als bedenker van papieren tentoonstellingen (*catalogues-as-exhibitions*) en andere innovatieve, ‘gedematerialiseerde’ vormen om kunst te maken, te tonen en te verspreiden; als vindingrijke zaakvoerder van een kleine groep New Yorkse conceptuele kunstenaars – door Alexander Alberro schertsend Siegelaubs *boy’s club* genoemd; en als voorloper van de inmiddels alomtegenwoordige en rondreizende *independent curator*. In plaats van dit beeld centraal te plaatsen, werd het gepresenteerd als eerste schakel in een reeks incarnaties die op het eerste gezicht maar losjes met elkaar verbonden zijn: Siegelaub als voorvechter voor kunstenaarsrechten en coauteur van *The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* (1971); Siegelaub als bibliograaf van marxistische literatuur in Parijs en uitgever van de Engelstalige editie van het invloedrijke anti-imperialistische



Seth Siegelaub. ‘Better Read Than Dead’. Writings and Interviews 1964-2013
Walther König/Stichting Egress Foundation, Keulen/Amsterdam, 2020

BRUTHAUSGALLERY

MARCH / APRIL

07/03-18/04/2021

WILLIAM LUDWIG LUTGENS
That clinking, clanking, clunking

*Newspace

STEVEN ANTONIO MANES
Terra e Acciaio

Frontspace

LES MONSEIGNEURS
Partir dans la Nuit

Showcase

LES MONSEIGNEURS
Partir dans la Nuit

*Extra Muros I

*i.s.m. PLUS-ONE Gallery - n.a.v. Gaverprijs 2020

*Extra Muros I - in situ installation in Claessens Canvas via Bruthausgallery curator J.Van der Borght

MARCH / APRIL

13/03-25/04/2021

NATHALIE VANHEULE
JOËLLE DUBOIS
ALICE VANDERSCHOOT
Shift & Drift

*Extra Muros II

*Extra Muros II - DISKUS - i.s.m. Bruthausgallery - Diepestraat 46 9300 Aalst

open: za - zo : 13u-18u / ma - vrij : op afspraak +32 474 4176 05 - info nathvanheule@gmail.com

MAY / JUNE

01/05-06/06/2021

ANNA LANGE - CAMILLE DUFOUR - EVERT DEBUSSCHERE -
HUGO DEBAERE - JOËLLE DUBOIS - LES MONSEIGNEURS -
NINA VAN DENBEMPT - PIETER JAN MARTYN -
STEVEN ANTONIO MANES - WILLEM BOEL .
Headed for the Finish Line

JUNE / JULY

30/06-04/07/2021

WILLEM BOEL - LES MONSEIGNEURS
L'ivresse Du Jeu

Art Rotterdam

www.bruthausgallery.be - open: Sat - Sun : 2-pm - or by appointment +32 473 63 69 63 Molenstraat 84 -
 8790 Waregem - curator J.Van der Borght

pamflet *Para leer al Pato Donald* (How to Read Donald Duck, 1975); en Siegelaub als de in Amsterdam gevestigde verzamelaar van stoffen en kledingstukken, en opsteller van een vuistdik naslagwerk voor textielonderzoekers, *Bibliographica Textilia Historiae* (1997). Het knappe van *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art* (en van de catalogus) was dat niet alleen deze verschillende fasen in een heterogene levensloop voor het voetlicht traden, maar dat ook de continuïteit werd getoond. Constanten waren bijvoorbeeld een diepgravende belangstelling voor directe informatieoverdracht, een grote verzameldrang, een iconoclastische blik op de disciplines die hij als autodidact doorkruiste en een voorliefde voor lijstjes, indexen en bibliografieën.

Nu is er een nieuw boek, getiteld *Seth Siegelaub. 'Better Read than Dead'. Writings and Interviews 1964-2013*, samengesteld door onder meer Sara Martinetti, die tevens een van de curatoren van *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art* was, en Marja Bloem, voormalig conservator in het Stedelijk Museum. Bloem was de partner van Siegelaub en is nu directeur van Stichting Egress Foundation, die over zijn nalatenschap waakt. De andere redacteurs, Lauren Haften-Schick en Jo Melvin, droegen bij aan de catalogus van de tentoonstelling in het Stedelijk. Gezien die flinke personele overlap is het geen verrassing dat ook dit boek de 'hele' Siegelaub als onderwerp heeft. Sommige interviews en documenten werden overigens reeds in de tentoonstellingscatalogus opgenomen.

Better Read than Dead was de werktitel die Siegelaub in 1990 gaf aan een anthologie van zijn geschriften, waarvan de publicatie uiteindelijk niet van de grond kwam. Het is een mooi gebaar om de titel te reanimeren. De ondertitel *Writings and Interviews* doet echter te weinig recht aan de heterogeniteit van de inhoud. De verwachting wordt gewekt vooral gepubliceerde of voor publicatie bedoelde teksten aan te treffen, als in een equivalent van het literatuurhistorische 'verzameld werk'. Omdat dit eerder een bronnenboek is, was het woord 'bron' of 'document' meer accuraat geweest dan 'tekst' (*writing*). Er zijn weliswaar enkele eerder gepubliceerde geschriften opgenomen, zoals de introducerende essays die Siegelaub schreef voor de tweedelige reader *Communication and Class Struggle* (1979, 1983), maar zij zijn in de minderheid. De meeste 'teksten' hebben een meer efemeer of archivalisch karakter, zoals: galeriebrochures; ronsselbrieven aan beoogde handlangers en geldschietters; een boekcatalogus van Siegelaubs uitgeverij International General; speculatieve projectvoorstellen; neergepende ingevingen; en een fragment uit een manuscript met experimentele memoires waarin Siegelaub zichzelf uit beeld schrijft. Het zijn interessante stukken, opgediept uit de verspreide archieven die Siegelaub heeft achtergelaten in het MoMA of het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis en de Stichting Egress Foundation, beide in Amsterdam. De opmaak doet recht aan de status van de documenten als archiefstuk: ze zijn gescand – dus niet simpelweg als platte tekst overgeheveld naar deze nieuwe drager – waardoor de materialiteit van het origineel tastbaar wordt. De kartonnen omslag met tekstloze rug roept bovendien de associatie met een archiefdoos op.

'*Better Read than Dead*' is mooi vormgegeven en inhoudelijk rijk. Het boek kan echter het best gelezen worden als compendium naast de catalogus uit 2016, die een stuk gulter was met duiding, en waarin projecten op verschillende manieren werden gecontextualiseerd: met een korte redactionele beschrijving en schets van de tijdgeest, of met een rake typering door collega's of tijdgenoten. Het nieuwe boek is simpelweg een chronologische presentatie van bronnen. Er zijn enkele korte teksten van de redacteurs en interviews waarin soms op projecten wordt teruggeblikt, maar verder ontbreken leeswijzers. Daardoor lijkt de publicatie vooral gericht op ingewijde lezers. Dat hoeft niet erg te zijn, en misschien is het een logische volgende stap in de historiografische ontdekking van de 'hele' Siegelaub.

Tegelijk blijft wie benieuwd is naar deze complete Siegelaub een beetje onvoldaan. De opgeleefde interesse in zijn leven en werk lijkt vooralsnog exclusief uit de kunsten en de kunstgeschiedenis afkomstig, waardoor het moeilijk is om zijn erfenis in andere vakgebieden naar waarde te schatten. Siegelaub was een autodidact met frisse minachting voor conventies en instituties – juist daarom was hij als kunstpromotor zo innovatief. Maar hoe reageerden de poortwachters, die er in elk veld zijn, op zijn drieste solo-ondernemingen in de marxistische mediakritiek, communicatiewetenschappen of textielgeschiedenis?

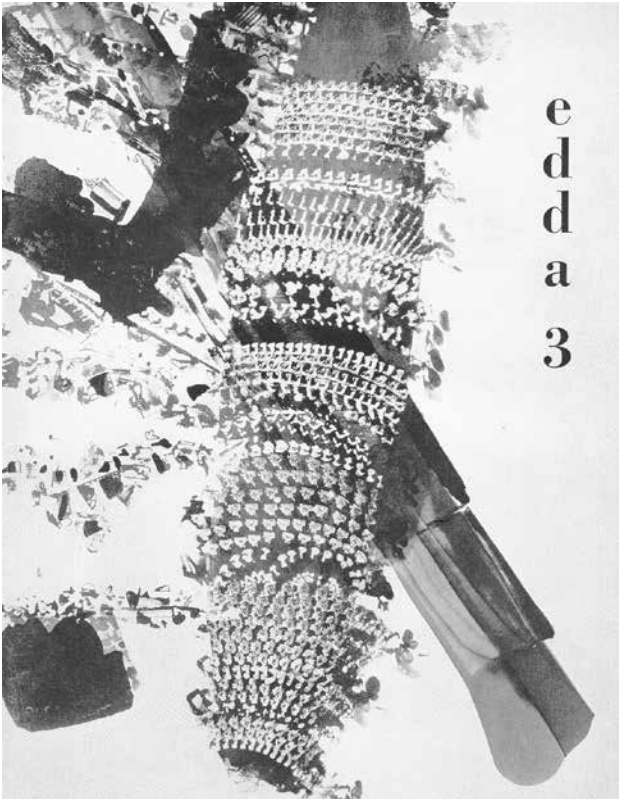
Neem bijvoorbeeld het werk dat Siegelaub als amateur-textielonderzoeker en verzamelaar verzette. In door Martinetti samengestelde literatuurlijsten treffen we weinig textielhistorische titels aan. Siegelaubs verzameling is inmiddels op verschillende plekken getoond, maar enkel in kunstinstellingen, voor een kunstpubliek. Het samenstellen van *Bibliographica Textilia Historiae* was een monnikenwerk dat meer dan een decennium in beslag nam. Kwam het ook terecht bij specialisten? 'Textiel en de literatuur erover is een zeer gespecialiseerde – een onnodig gespecialiseerde – discipline,' zei Siegelaub in 1987 in een interview. 'Ik denk dat we daarin enige opschudding kunnen veroorzaken'. Is dat gelukt? Siegelaub heeft, zoals inmiddels duidelijk is, allerlei loopbanen 'voorbij' de conceptuele kunst gekend. Toch blijft die eerste canonieke fase de onvermijdelijke lens waardoor we die veelzijdigheid bekijken.

Roel Griffioen

→ Marja Bloem, Krist Gruijthuisen, Lauren van Haften-Schick, Sara Martinetti en Jo Melvin (red.), *Seth Siegelaub. 'Better Read than Dead'. Writings and Interviews 1964-2013*, Keulen/Amsterdam, Walther König/Stichting Egress Foundation, 2020, ISBN 9783863357849.

Nieuws

Verzamelaarsechtpaar schenkt surrealismebibliotheek. Het echtpaar Laurens Vancrivel en Frida de Jong heeft een verzameling van ruim vierduizend, veelal unieke monografieën, catalogi en literatuur over het surrealisme, vanaf de oprichting tot heden, geschonken aan Museum Boijmans Van Beuningen. De huidige surrealismecollectie van de museumbibliotheek, die sinds de jaren zestig van de vorige eeuw is opgebouwd, is gerelateerd aan de kunstcollectie, en bevat daarnaast basiswerken van surrealistische auteurs. De geschonken verzameling is een belangrijke toevoeging, met materiaal waarin de samenhang met andere kunsten en politieke ideeën, op internationaal niveau, tot uiting komt. De schenking zal samen met de bestaande bibliotheek terechtkomen in het studiecencentrum voor surrealisme, als onderdeel van het kenniscentrum dat bij de renovatie van het museum wordt gerealiseerd. Het centrum zal niet enkel toegankelijk zijn voor professionals, maar ook voor de gewone liefhebber van surrealistische kunst en literatuur. (boijmans.nl)



Edda, 1961, omslagontwerp door Reuterswärd
Schenking van Laurens Vancrivel en Frida de Jong aan Museum Boijmans Van Beuningen



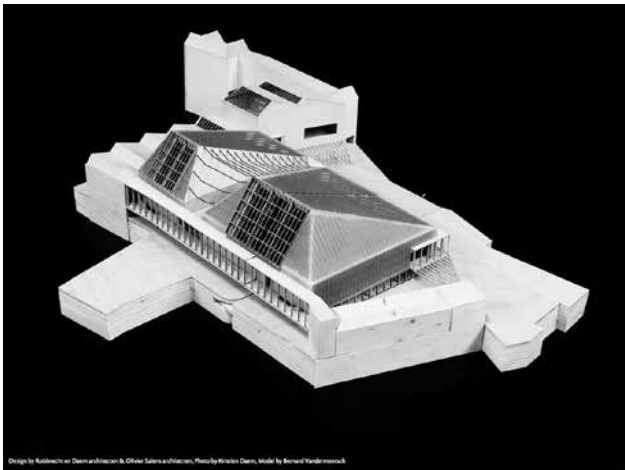
Surrealistische ontmoetingen, 1961, omslagontwerp door J.H. Moesman
Schenking van Laurens Vancrivel en Frida de Jong aan Museum Boijmans Van Beuningen

Robbrecht en Daem architecten en Salens architecten, Brusk ontwerpen Brugse kunstsit Brusk. De wedstrijd voor de realisatie van de nieuwe tentoonstellingssite Brusk in het historische centrum van Brugge is gewonnen door Robbrecht en Daem architecten en Salens architecten, in samenwerking met aannemer CIT Blaton. Musea Brugge wil met deze site van 22.000 m² op de Garenmarkt, naast het Groeningemuseum, inzetten op een vernieuwende, hedendaagse cultuur. Het ontwerp omvat twee grote museale ruimtes op de eerste verdieping, met een grote schuine glaswand gericht op het noorden die als in een kunstenaars-

atelier voor natuurlijke lichtinval zorgt. De hoogte van de ruimtes, meer dan zeventien meter, moet refereren aan de schaal van een kathedraal. Tegelijk worden de bestaande zichtassen gerespecteerd en blijft de historische skyline onveranderd. Het gebouw wordt bekleed met groene glazen PV-panelen waardoor het zou aansluiten op het groen van het nieuwe, aanpalende park. De benedenverdieping blijft open en vrij toegankelijk – als een publieke ruimte waar de ontmoeting tussen kunst en publiek op ongedwongen wijze kan plaatsvinden. Meer dan een gebouw, wil Brusk een stedelijk gebaar zijn. De start van de werken is gepland voor 2022. (robbrechtendaem.com, museabrugge.be)



Robbrecht en Daem architecten en Salens architecten, Brusk
Foto MakeMe



Robbrecht en Daem architecten en Salens architecten, Brusk
Foto Kristien Daem

Kunstenpunt plaatst kanttekeningen bij limitering kunstenaarsbeurzen. In het nieuwe Kunstendecreet, dat vanaf 2022 van kracht wordt, zullen kunstenaars een 'beurs opkomend talent' of een 'beurs bewezen talent' kunnen aanvragen. In zijn visienota stelt minister van Cultuur Jan Jambon de individuele kunstenaar centraal, en bepleit hij een versterking van de positie van beeldende kunst en fotografie. Voor de aanpassing van het systeem ligt een voorstel op tafel om een limiet in te voeren op het aantal beurzen dat een kunstenaar gedurende de hele loopbaan kan aanvragen, met een plafond van 40.000 euro: hoogstens twee beurzen 'opkomend talent' van 5.000 euro en drie beurzen 'bewezen talent' van 10.000 euro. Voor Kunstenpunt was dit plan reden om de cijfers erop na te slaan. Dirk De Wit en Tom Ruette analyseerden het aantal toegekende beurzen en de courante bedragen tussen 2001 en 2018: de stipendia gingen vooral naar kunstenaars tussen 29 en 38 jaar; gemiddeld ontvingen kunstenaars vier beurzen, maar een substantieel aantal kreeg er vijf tot tien. Het gemiddelde totale bedrag per kunstenaar bedroeg 33.000 euro, terwijl een substantieel aandeel 60.000 euro of meer ontving. Opvallend is dat de kunstenaars die meer dan vier beurzen toegekend kregen, vaak (internationale) erkenning genieten. Het geld wordt voornamelijk gebruikt ter ontwikkeling en verdieping van de artistieke praktijk en om nieuw werk te maken dat nog niet in een concreet project gegoten kan worden. Vlaanderen blijkt 40 à 50% minder uit te geven aan kunstenaarsbeurzen dan Nederland en Denemarken. Op basis van deze gegevens suggereert Kunstenpunt dat een correctie van de onderfinanciering uit het verleden niet spoort met het opleggen van de voorgestelde limieten. (kunsten.be en vlaanderen.be)

VGC voorziet één miljoen euro voor atelierruimte. De Vlaamse Gemeenschapscommissie investeert een miljoen euro om haar atelierbeleid verder te ontwikkelen. Het blijkt dat meer dan de helft van de kunstenaars in Brussel geen eigen werkplek heeft, driekwart heeft zelfs geen aparte kamer en moet in de woonkamer aan de slag. In 2030 is Brussel Culturele Hoofdstad van Europa. Bevoegd collegelid Pascal Smet wil in dat kader niet enkel inzetten op presentatie, maar ook op werkruimte. Door de huidige stadsontwikkeling worden de periodes van tijdelijk gebruik van leegstand steeds korter. Een grote groep kunstenaars moet om

de haverklap op zoek naar een andere werkplek. Met Plan Atelier wil Smet meerdere partners aan tafel krijgen om onder meer de initiatieven die kunstenaars zelf opzetten een kader te geven. (vgc.be)

NICC opent nieuwe ruimte Botanicc. Na twee jaar heeft het NICC het gebouw van het M HKA verlaten om aan de Leopoldstraat 55 in Antwerpen een eigen ruimte te betrekken die Botanicc werd gedoopt. Het NICC zal er tentoonstellingen, lezingen en debatten organiseren, en er is een publiek toegankelijk archief. De vitrine van het pand zal gebruikt worden om tentoonstellingen 24/7 zichtbaar te maken. (nicc.be)

Wissels

Bozar zoekt opvolger voor Paul Dujardin. De selectieprocedure voor een opvolger van Paul Dujardin, die achttien jaar directeur was van de Brusselse federale instelling, heeft geen uitkomst geboden. Dujardin had zich kandidaat gesteld voor een vierde ambtstermijn, maar zijn mandaat werd uiteindelijk niet verlengd. Bevoegd minister Sophie Wilmès had de Zwitser Christian Longchamp als kandidaat naar voren geschoven, maar volgens VRT zouden de socialisten hun veto uitgesproken hebben. Aan *La Libre Belgique* en *De Tijd* heeft Longchamp gemeld dat hij het directeurschap niet meer ziet zitten omdat de omstandigheden door corona en de recente brand in het gebouw fundamenteel veranderd zijn. De federale regering start een tweede selectieprocedure, die door een nieuw bestuur en een extern selectiebureau zal worden opgevolgd. Dujardin blijft verbonden aan Bozar als verantwoordelijke voor Europese relaties en om de honderdste verjaardag van Bozar in 2022 voor te bereiden. (bozar.be)

Maartje Stubbe wordt directeur FOMU Antwerpen. De stad Antwerpen heeft Maartje Stubbe aangesteld als nieuwe directeur van fotomuseum FOMU. Na het vertrek van Elviera Velghe was Stubbe waarnemend directeur. In die periode bereikte het museum een breed publiek met de expositie *Present* van Stephan Vanfleteren en realiseerde het online initiatieven zoals de videoreeks *Present at Home* en het online festival *Uncertainty*. Stubbe startte haar carrière bij de dienst cultuur van de provincie Antwerpen. In 2017 werd ze zakelijk coördinator van de drie voormalige provinciale musea: het FOMU, MOMU en DIVA. Ze behaalde diploma's muziek en communicatiewetenschappen. (fomu.be)

MDD stelt Laurens Otto aan als curator. Museum Dhondt-Dhaenens heeft Laurens Otto aangesteld als curator om de tentoonstellingen, de publicaties en het collectiebeleid verder te ontwikkelen. Otto studeerde kunstgeschiedenis aan de Sorbonne in Parijs en behaalde een postgraduaat *curatorial studies* aan KASK in Gent. Hij heeft eerder gewerkt als curator bij Het HEM in Zaandam, bij Human Activities in Lusanga en bij Council in Parijs. In maart opent zijn groepstentoonstelling *What Stories Want* in AAIR en Kunsthal Extra City in Antwerpen. Otto is tevens actief als criticus en als hoofdredacteur van *Resolution Magazine*. (museumdd.be)

HISK stelt drie curatoren aan. Het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK) verandert vanaf dit jaar zijn curatoriale aanpak en stelt drie curatoren aan in plaats van één. Pieter Vermeulen begeleidt een half jaar de eerstejaars kunstenaars. Vermeulen is als docent hedendaagse kunst en kunsttheorie verbonden aan PXL-MAD (Media, Arts & Design) in Hasselt. De tweede helft van het jaar neemt Anne Pontégnie het over. Zij is curator en criticus en leidt AP Office. De tweedejaars kandidaat-laureaten worden een jaar lang begeleid door Sam Steverlynck, curator en criticus, en sinds 2018 mede-hoofdredacteur van het kunstblad *Hart*. (hisk.edu)

Lezingen

JAP-lezingen. Za 20 maart om 10u30 vindt online de lezing *Des images dans les images* plaats, over het toenemen van de belang van het beeld tijdens de twintigste eeuw (en de fotografen en kunstenaars William Henry Fox Talbot, Walker Evans, Dorothea Lange, Hannah Höch, Andy Warhol, Garry Winogrand, Luigi Ghirri, Louise Lawler, Zineb Sedira) door Sabine Thiriot (Jeu de Paume). (jap.be)

Archipellezing. Wo 24 maart om 20u onlinelezing met de architectenbureaus Sugiberry en Schenk Hattori naar aanleiding van de tentoonstelling *Meaning / Translations* in het Vlaams Architectuurinstituut, over het transponeren van beeldvorming tussen de culturele context van Japan enerzijds en Vlaanderen anderzijds. Do 25 maart om 20u is het Europese netwerk Constructlab uitgenodigd, een collectieve bouwpraktijk die coöperatieve ruimtes en installaties ontwerpt, om te spreken over *togetherness*. Do 29 april om 20u spreken de architecten Kelly Hendriks (B-ild) en Pauline Fockede (Nord) over het werken in *twee steden*, Brussel & Bruxelles. (archipelvzw.be)

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
402	Wang Bing	The Walking Eye	832 p	16 x 23 cm	€ 45.00	ISBN 9789492811851	2021			
401	Julie Peeters (editor)	Bill 3	184 p	23 x 31 cm	€ 28.00	ISBN 9789492811875	2021			
400	Experimental Jetset	Superstructures	420 p	10.5 x 18 cm	€ 24.00	ISBN 9789492811868	2021			
398	Steven Humblet (editor)	Off Camera	140 + 16 p	24 x 30.5 cm	€ 35.00	ISBN 9789492811882	2021			
397	Walid Raad	I long to meet the masses once again	48 p	22 x 28 cm	€ 18.00	ISBN 9789492811905	2021			
396	Bart Lodewijks & Jan Kempenaers	Kerselare Drawings and Photographs	240 p	16 x 22 cm	€ 30.00	ISBN 9789492811899	2021			
394	Karel Martens	Tokyo Papers	80 p	15.5x21.5 cm	€ 22.00	ISBN 9789492811837	2020			
393	The Serving Library	Annual 2020/21 (Objects)	208 p	21 x 29.7 cm	€ 29.50	ISBN 9789492811820	2020			
391	Geert Goiris	2020	44 + 16 p	28 x 36 cm	€ 27.25	ISBN 9789492811813	2020			
390	Erik van der Weijde	Lithium	32 p	21 x 29.7 cm	€ 16.00	ISBN 9789492811806	2020			
389	Na Kim	Bottomless Bag	160 p	23 x 30 cm	€ 25.00	ISBN 9789492811790	2020			
387	Nicolas Floc'h	Invisible	284 p	24 x 34 cm	€ 45.00	ISBN 9789492811178	2020			



L'Amérique Latine Éraflée

du 6 mars au 27 juin 2021

De schaafwonden van Latijns-Amerika

van 6 maart tot 27 juni

FONDATION



STICHTING

Avenue Van Volxemlaan 304
B - 1190 Bruxelles - Brussel

www.fondationstichting.com

f ©

Tentoonstellingsagenda

Adverteerders van *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 60) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 30) voor een eenmalige vermelding.
Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.

België

Aalst

Netwerk Aalst

□ 'Mobilising Voices' – Jeremiah Day [17/4 tot 25/7]

Antwerpen

Art gallery De Wael 15

□ 'à peu près' – D.D. Trans [tot 18/4]
□ 'Arranged Fragments' – Stefan Annerel [25/4 tot 9/5]

Axel Vervoordt Gallery – Kanaal

□ 'Brick Sculptures' – Per Kirkeby [tot 1/9]
□ 'Group exhibition: Silence & Space' [tot 29/5]
□ 'Jef Verheyen 1955-1962, Antwerpen-Düsseldorf-Milano' [tot 1/5]
□ 'Showcase Lucia Bru' [tot 3/4]
□ Otto Boll [10/4 tot 12/6]

deSingel Internationale Kunstcampus

□ 'BWMSTR Label / Inspire to expire' [tot 28/3]
□ 'Unfolding the Archives #2 – Juliaan Lampens' [tot 28/3]
□ 'Back from Japan / Schenk Hattori. Translations / SUGIBERRY. Meanings' [tot 28/3]
□ 'FUTURE PLANS 1970-2020' – Luc Deleu & T.O.P. office [28/4 tot 26/9]

Eva Steyenen.Deviation(s)

□ 'The sun shines when it really rains' – Fred Michiels [tot 24/4]
□ 'The Secret Passage' – Jan Verbruggen [13/5 tot 17/7]

FotoMuseum (FoMu)

□ Lynne Cohen [tot 18/4]
□ Martine Franck (1938-2012) [tot 18/4]

FRED & FERRY

□ 'Urbanism' – Anne Van Boxelaere [tot 20/3]
□ Liesbeth Henderickx [4/4 tot 1/5]
□ 'Group exhibition' [4/4 tot 1/5]
□ Leyla Aydoslu [13/5 tot 19/6]
□ 'Out of Tim Out of Place' – Lydia Hannah [13/5 tot 16/5]

Galerie Annette De Keyser

□ 'connect – disconnect – reconnect' – Nasser mann [tot 19/6]
□ 'Resonance Room 7' – Robert Cash, Nasser mann, Olivier Rainaldi Francesco Russo, ManfreDu Schu, Mariëlle Soons, Lotte Vanhamel [tot 16/6]

Galerie Annie Gentils

□ 'Traces' – Marc De Blicke [tot 25/4]
□ '29 synonyms for 'hammered into' and a family pack of yokes' – Stefaan Dheenede [13/5 tot 27/6]

Galerie Micheline Szawjcer

□ 'Depression a Dortmund' – Jos de Gruyter & Harald Thys [2/4 tot 29/5]

Keteleer Gallery

□ 'L'oeuvre' – George Little [tot 9/5]
□ 'One thing leads to another' – Philippe Van Wolputte [tot 9/5]

Kunsthall Extra City

□ 'Gasttentoonstelling AAIR: What Stories Want – Samengesteld door Laurens Otto' – Che Go Eun, Tom Hallet, Julia Dahee Hong, Béla Juttner, Joud Toamah [tot 4/4]

LLS Paleis

□ 'Affinitäten#3' – Charline Tyberghein – Dennis Tyfus / Elly Strik – Koen Theys [tot 25/4]
□ '>freizeit<' – Manfred Pernice [9/5 tot 20/6]

M HKA

□ 'MONOCULTURE. Een recent verhaal' – Hannah Höch, Joseph Beuys, Philip Guston, Mladen Stilinović, Luc Deleu, Jimmie Durham, Charlotte Posenenske, Kerry James Marshall... [tot 25/4]
□ 'Lippenstift en Gasmaskers' – De Stadscollectie Antwerpen [tot 18/4]
□ 'Archiefpresentatie: T.O.P. Office' [tot 25/5]
□ 'PANIK of de kracht van een narratief' – Mohamed Ziani [tot 4/4]
□ 'A Room of One's Own (Another Space Electric)' – Anna Godzina [9/4 tot 2/5]

MAS – Museum aan de Stroom

□ 'Guy Rombouts en Benjamin Verdonck herschikken Jaap Kruithof (1929-2009)' [tot 1/5/2022]
□ '100 x Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen' [tot 13/9]

Museum Mayer van den Bergh

□ 'The Madonna meets Mad Meg. KMSKA masterpieces' [tot 9/1/2022]

Otty Park

□ 'Through My Eyes' – Benny Van den Meulengracht-Vrancx [tot 17/4]
□ 'STONES, STICKS AND SAND' – Els Dietvorst [7/5 tot 26/6]

Stadspark

□ 'Public Figure #1: Tramaine de Senna' [tot 18/4]
□ 'Public Figure #2' – Goshka Macuga [13/5 tot 1/5/2022]

valerie..traan gallery

□ 'TRACES of the future – celebrating the 10th anniversary of valerie..traan gallery' – Victoria Adam, BC Architects, Clarisse Bruynbroeck, Ignace Cami, Ralph Collier, Babs Decruyenaere, Benedikt Terwiel, Unfold x Liam Reeves [tot 20/3]
□ 'OK' – Frederic Geurts en John Van Oers [27/3 tot 2/5]

Zeno X Gallery

□ 'Madrigal' – Marina Rheingantz [tot 24/4]
□ 'FERNWEH' – Dirk Braeckman [tot 24/4]
□ 'Seconds' – Luc Tuymans [12/5 tot 26/6]

Asse

Galerie De Ziener

□ 'On the run' – Stefaan Vermuyten [21/3 tot 2/5]

Brugge

Arentshuis

□ 'Mind the artist: Nele Van Canneyt' [tot 25/4]

Groeningemuseum

□ 'Mind the artist: Sanam Khatibi' [30/4 tot 3/10]

Triënnale Brugge 2021

□ 'Triënnale Brugge 2021: TraumA – 12 nationale en internationale kunstenaars en architecten' [8/5 tot 26/9]

Volkskundemuseum Brugge

□ 'Mind the artist: Pieter Chanterie' [tot 13/6]

Brussel

ADAM – Brussels Design Museum

□ 'Standing Stones' – Eleni Petaloti en Leonidas Trampoukis [tot 29/8]
□ 'Belgisch Design Belge' [tot 3/10]

ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten

□ 'Activating Captions' [6/4 tot 1/6]

Beursschouwburg

□ 'Wie is We ?' – Guy Woueté [tot 27/3]

Boghossian Stichting – Villa Empain

□ 'The Light House' – James Turrell, Veronica Janssens, Joseph Kosuth, Martial Rayse... [tot 18/4]
□ 'Icônes' [6/5 tot 24/10]

Botanique

□ 'Sarcophagi – Radioactive Waste' – Cécile Massart [tot 25/4]
□ 'Jettlag Dream' – Céline Cuvelier [tot 21/3]
□ Benjamin Installé [25/3 tot 25/4]

BOZAR

□ 'Horta Horizons. Outdoor-installatie van landschapsarchitect Bas Smets' [tot 30/6]
□ 'Primordial Earth. Inhabiting the Landscape' – Léonard Pongo [tot 21/3]
□ 'Fulu Act: Een uit beweging ontstane blik' – Colin Delfosse [tot 8/4]
□ 'Spinoza Car' – Thomas Hirschhorn [tot 25/4]
□ Roger Raveel (1921-2013) [18/3 tot 21/7]
□ 'Secrets. Kunst & Artisticiële Intelligentie. Luc Tuymans en AI onderzoeker Luc Steels' [3/4 tot 2/5]
□ 'Tuinkamer' – Anne Daems [14/5 tot 12/9]

CENTRALE for contemporary art

□ 'BXL UNIVERSEL II : multipli.city' [25/3 tot 12/9]

CIVA Stichting

□ 'Superstudio Migrazioni' [tot 16/5]

Contretype

□ 'La part visible' – Nathalie Amand [24/3 tot 30/5]
□ 'Albert Dadas' – Philippe Herbet [24/3 tot 30/5]

Fondation A Stichting

□ 'L'Amérique Latine Éraflée' [tot 27/6]

Fondation CAB

□ 'Structures of radical will' – Yvonne Rainer, Stanley Brouwn, Robert Morris, François Morellet, Béatrice Balcou, Kapwani Kiwanga... [25/3 tot 27/7]

Galerie Greta Meert

□ 'Stories, I-XX' – Richard Tuttle [tot 20/3]
□ 'The Ghost Year' – Edith Dekyndt [tot 20/3]
□ 'Not this time' – James White [1/4 tot 19/6]
□ Didier Vermeiren [1/4 tot 19/6]

Hopstreet

□ 'Unknowns' – Julie Cockburn & Noé Sendas [tot 30/4]

Husk Gallery

□ 'Pli selon pli' – George De Decker [tot 30/4]

iMAL

□ 'SUB – An immersive environment by Kurt Hentschläger' [25/3 tot 23/5]

Jan Mot

□ 'The invisible index' – Joachim Koester [19/3 tot 1/5]
□ 'Online: Seth Siegelandre: How is Art History Made?' – Carl Andre, Robert Barry, Rosemarie Castoro, Hanne Darboven, Douglas Huebler, Robert Huot, Joseph Kosuth, David Lamelas, Lawrence Weiner and Ian Wilson [24/3 tot 27/3]

Joods Museum van België

□ 'Towards Abstraction' – Kurt Lewy (1898-1963) [tot 18/4]
□ 'Home' – Assaf Shoshan [tot 25/4]

KANAL – Centre Pompidou

□ 'It never ends' – John M Armleder & guests [tot 25/4]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

□ 'Purification' – Bill Viola [tot 1/8]
□ Pierre Alechinsky [26/3 tot 1/8]
□ 'Aboriginal Art' [26/3 tot 1/8]

La Loge

□ 'A Common Breath (online and at La Loge) – performances, film screenings, discussions among scholars and artists on decolonisation and ecology' [tot 3/4]

Maison des Arts

□ 'FIL 9. artistes travaillent la matière textile' – Chiharu Shiota, Alice Leens, Ethel Lilienfeld, José Maria Sicilia... [tot 25/4]

Mendes Wood DM

□ 'Tools for the Wonderland' – Rebecca Sharp [tot 17/4]
□ Sofia Borges [tot 17/4]
□ Antonio Obá [22/4 tot 12/6]

Museum van Buuren

□ 'Nudes' – Daniel Dewar & Grégory Gicquel [tot 28/3]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst

□ 'Risquons-Tout' – Nora Turato, Bernd Lohaus, Manuel Graf, Ghislaine Leung,

Sina Seifée, Manon De Boer & Latifa Laâbissi... [tot 28/3]
□ 'The Ultimate Kiss' – Jacqueline de Jong [1/5 tot 15/8]

Xavier Hufkens

□ 'Swap' – Matt Connors [tot 3/4]
□ 'Sherrie Levine Sherrie Levine' – Sherrie Levine [tot 10/4]
□ Sayre Gomez [15/4 tot 15/5]
□ Daniel Buren [22/4 tot 22/5]

Charleroi

BPS 22

□ 'Espace didactique – Dedans et dehors...!?' [tot 18/4]
□ 'Danser sur les missiles' – Margaret Harrison [tot 23/5]
□ 'Perforator' – Petr Davydtchenko [tot 23/5]

Deinze

Galerie D'APOSTROF

□ 'Jeroen Boute / Mohammed Alani, Bert Drieghe / Mohammed Alani' [tot 28/3]

Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)

□ 'De schildersklas van Roger Raveel' – Antoon De Clerck, Agnes Maes, Danyel Debruyne, Juul Claeys, Roger Raveel, Richard Simoens, Raoul De Keyser [tot 6/6]

Drogenbos

FelixKart Museum

□ 'STEUV. Op de rand' – Stefaan Steenhoudt (1942-1973) [tot 21/3]
□ 'Abstracte kunst in vogelvlucht' [tot 26/9]
□ 'Abstracte werken (1956-1962)' – Camiel Van Breedam [tot 21/3]

Eupen

ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst

□ 'We make it happen' – Daniel Knorr [tot 25/4]
□ 'Gesticulating ... Wildly' – Helen Anna Flanagan [11/5 tot 15/8]

Genk

CIAP (C-mine)

□ 'Le Paysage Ménagé' – Ciel Grommen & Maximiliaan Royakkers [tot 9/5]

Gent

Design Museum Gent

□ 'Home Stories. 100 Years, 20 Visionary Interiors' [27/3 tot 22/8]

Galerie S & H De Buck

□ 'Suspicious meetings' – Johan Clarysse [tot 17/4]
□ 'Fotokabinet: W. Vynck' [tot 17/4]

Herbert Foundation

□ 'Distance Extended / 1979 – 1997. Part I. Works and Documents from Herbert Foundation' – Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Jan Vercruyse, Thomas Schütte, Martin Kippenberger, Mike Kelley... [tot 6/6]

Kiosk

□ 'schède. Online presentatie van de 12 gescande nummers van het kunstenaars-tijdschrift schède (1974-1975)' [tot 28/3]
□ 'x – groepstentoonstelling' [tot 28/3]
□ 'Encounter in Resonance' [8/4 tot 11/4]
□ 'Spellbound' – Gert Verhoeven [17/4 tot 6/6]

Kristof De Clercq Gallery

□ Aurélie Gravas & Tuukka Tammisaari [25/4]
□ 'Look At Us Now – Een selectie audiovisuele installaties die een kritische blik werpen op innovatieve technologie en design' [20/4 tot 25/4]

Kunsthall Gent

□ 'Spatial Intervention KHG#01' – Olivier Goethals [tot 31/5/2022]
□ 'Endless Exhibition' – Prem Krishnamurthy [tot 31/5/2022]
□ 'Crisis of Masculinity' – Egon Van Herreweghe & Thomas Min [tot 31/5/2022]
□ 'Unreliable sources' – Steve Van den Bosch [tot 31/5/2022]
□ 'Everything in this world has two handles' – Rudy Guedji [tot 31/5/2022]
□ 'Housebroken' – Nina Beier [tot 31/5/2022]
□ 'La Fabrique d'un Single screen' – Joëlle Tuerlinckx [tot 31/5/2022]
□ 'Keepsake' – Charlotte Stuby [tot 31/5/2022]
□ 'Syllabus' – Jesse Jones [tot 31/5/2022]
□ 'Spatial intervention KHG#03' – Olivier Goethals [tot 31/5/2022]
□ 'PREDELLA (Curator: Bloemen en Bladt)' – Emma Van Den Broeck & Mark Grootes [tot 9/5]
□ 'Development Programme: Cairography Collective' – Adham Hafez, Ismail Fayed, Myriam Van Imschoot, Tom Igels [tot 1/5]
□ 'Development Programme: What is Work?' – Philippine Hoegen, Julia Reist & guests [tot 6/5]
□ 'A Truly Shared Love' – Emilie Brout & Maxime Marion [tot 21/3]
□ 'Radio as curating – Ja Ja Ja Nee Nee Nee' [15/3 tot 3/4]
□ 'Hypermarkt' – In De Ruimte [19/3 tot 11/4]
□ 'Interplays' – Felix Kindermann [19/3 tot 9/5]
□ 'Bioscopic Books' – Tine Guns, Inge Ketelers, Isolde Vanhee [24/4 tot 12/6]

Museum voor Schone Kunsten Gent

□ 'Van Bosch tot Magritte. Permanente collectiepresentatie' [tot 26/3]
□ 'De Pantoloog (danke Schön)' – Patrick Van Caekenbergh [tot 21/10/2022]

SMAK

□ Artist in Residence: Adam Leech [tot 30/1/2022]
□ 'Museum for a Small City' – Richard Venlet [tot 21/3]
□ 'S.M.A.K. Beweegt – Tekenen in Lockdown' [tot 2/5]
□ 'A Short Long History' – Anna Boghiguian [tot 2/5]
□ 'De Vrienden w/h S.M.A.K. tonen / Entrée' – Anna Zacharoff [tot 28/3]
□ 'Hello, are we in the show? (comment voir la même autre chose)' – Denicolai & Provoost [tot 30/5]
□ Oliver Laric [tot 30/5]
□ 'Uit de Collectie – Why Are You Angry? Recente aankopen van S.M.A.K.' [tot 30/5]
□ 'Uit de Collectie: La Collection et son Double' [tot 30/5]

□ 'Van Bosch tot Magritte. Permanente collectiepresentatie' [tot 26/3]
□ 'De Pantoloog (danke Schön)' – Patrick Van Caekenbergh [tot 21/10/2022]

SMAK

□ Artist in Residence: Adam Leech [tot 30/1/2022]
□ 'Museum for a Small City' – Richard Venlet [tot 21/3]
□ 'S.M.A.K. Beweegt – Tekenen in Lockdown' [tot 2/5]
□ 'A Short Long History' – Anna Boghiguian [tot 2/5]
□ 'De Vrienden w/h S.M.A.K. tonen / Entrée' – Anna Zacharoff [tot 28/3]
□ 'Hello, are we in the show? (comment voir la même autre chose)' – Denicolai & Provoost [tot 30/5]
□ Oliver Laric [tot 30/5]
□ 'Uit de Collectie – Why Are You Angry? Recente aankopen van S.M.A.K.' [tot 30/5]
□ 'Uit de Collectie: La Collection et son Double' [tot 30/5]

VANDENHOVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGent

□ 'HISTOIRES uit de collectie VANDENHOVE' – Charlotte Beaudry, Paul De Vylder, Henri Michaux, Nadine Tasseel, Jim Dine... [tot 10/4]
□ 'Impressies: Uit de grafische collectie van het Frans Masereel Centrum' [22/4 tot 24/4]
□ [29/4 tot 1/5]

Hasselt

Cultuurcentrum Hasselt

□ 'The way not taken – Mirage' – Veronika Pot [tot 21/3]
□ Daniel Dewaele [tot 21/3]

KRIEG

□ 'Sweat Equity (online)' – Pilvi Takala [tot 18/3]

Z33

□ 'a combmaker's tale' – Unfold & Alexandre Humbert [tot 28/3]
□ 're-FORMAT' – Heleen Sintobin, Irene Stracuzzi, Oksana Savchuk, Pauline Agustoni & Satomi Minoshima, Rachel Hansoul en Studiocalh (Lauriane Heim and Colette Alaman) [tot 4/4]
□ 'ELEMENTS: Studio Plastiek' [1/5 tot 8/8]

Herzele

wals

□ 'wals08' – Marc De Blicke, Serge Haelterman, Philip Van Isacker [tot 28/3]

Hornu

□ 'Centre d'Innovation et de Design – CID' [tot 25/7]

MAC's – Grand-Hornu

□ 'No Room for Regrets' – Johan Muyle [tot 18/4]

Ittre

Musée Marthe Donas

□ 'L'oeil à la main' – Jo Dustin (1936-2011) [24/4 tot 6/6]

Kemzeke

Verbeke Foundation

□ 'Wintertentoonstelling 2020' – Albert Szukalski (retrospective), Netty Vangheel, Panamarenko, Herman van den Boom, Frédéric Castiau, Patrick Conrad, Tania Desmet en Eric De Volder, Andrea Janssens, Stéphanie Herremans, Peggy Hezemans, Pink Poets, Teun Zwets, Nieuwe aanwinsten [tot 11/4]

Leuven

M Leuven

□ 'M-collectie. Alles voor de vorm' [tot 30/5]
□ 'Druk! Werk!' [tot 5/9]
□ 'Collectie: Bewogen' [tot 4/9/2022]
□ 'Collectie: Neem je Tijd' [tot 23/4/2023]
□ 'Collectie: De Zeven Sacramenten' [tot 1/4/2022]
□ Ericka Beckman [tot 18/4]
□ Thomas Demand [tot 18/4]

Sint-Pieterskerk

□ 'Tussen Hemel en Aarde' 'Het Laatste Avondmaal' en 'De Marteling van de Heilige Erasmus' – Dieric Bouts (1410-1475) [tot 7/3/2023]

PS <div>□ 'Ulay was in Topolo – Family at 4 o'clock' [tot 31/3] □ Elena Rucli [4/4 tot 30/6]</div>
Rijksmuseum <div>□ 'Muziekparade' [tot 4/12] □ 'Slavernij' [tot 30/6]</div>
Sluwe <div>□ 'Various Thoughts' – Michael Jacklin [tot 10/4] □ 'Horizon of Tuscany' – Karel Appel [24/4 tot 29/5]</div>
Stedelijk Museum Amsterdam <div>□ 'Van Thonet tot Dutch Design: 125 jaar wonen in het Stedelijk' [tot 21/3] □ 'Ulay Was Here' – Ulay (1943–2020) [tot 18/4] □ 'Small World Real World' [tot 21/6] □ 'Surinaamse School. Schilderkunst van Paramaribo tot Amsterdam' [tot 31/5] □ 'SAF05' – Charlotte Prodger [tot 25/4] □ Bruce Nauman [27/3 tot 15/8]</div>
The Merchant House <div>□ 'De onmisbare ervaring van kunst. Samengesteld door Marsha Plotnitsky' – André de Jong, Pino Pinelli, André Stempfel, Mary Sue, Elsa Tomkowiak [tot 31/5]</div>
Van Gogh Museum <div>□ 'Ongekend. 10 jaar bijzondere aanwinsten en hun verhalen' [tot 24/5]</div>
Zone2source <div>□ 'Re:Tune' – Pei Ying-Lin & Yi-Fei Chen, Saša Spačal, Anton Kats [tot 18/4] □ 'Radix, een zeer invasieve venster-expositie' – Collectief Walden [tot 25/4]</div>
Arnhem <div>Machinery of Me<div>□ Lotte Geeven [tot 16/5]</div></div>
Bergen <div>Museum Kranenburg<div>□ 'A tiny world and countless compositions in it' – Irene Kopelman [tot 18/4]</div></div>
Breda <div>Club Solo<div>□ 'SOLO 28: Kees Goudzwaard i.s.m. Kunstmuseum Den Haag' [tot 18/4]</div></div>
Stedelijk Museum Breda <div>□ 'You Know I Am Not There. schoonheid, mystiek en melancholie in de wereld van Nick Drake' – Danielle Lemaire [tot 15/8] □ 'Realisten – Meesterwerken uit Museum Arnhem' [tot 30/5] □ 'Evenwicht in cortenstaal' – Helen Vergouwen [20/3 tot 31/10]</div>
Delft <div>38CC<div>□ 'Scene(ry)' – Anouk Griffioen, Lawrence James Bailey, Hertog Nadler [tot 20/6]</div></div>
Galerie De Zaal <div>□ 'Thema, methode en keuzevrijheid' [tot 4/4]</div>

Den Haag <div>1646 – Experimental Art Space<div>□ 'The Cinema of Séance' – Su Hui-Yu [tot 16/5]</div></div>
Dürst Britt & Mayhew <div>□ 'Gläserner Mensch' – Katerina Sidorova & Wieske Wester [tot 28/3] □ 'Augensex' – David Roth [tot 28/3] □ Jacqueline de Jong [16/4 tot 13/6]</div>
Fotomuseum Den Haag <div>□ 'Beer & Teddy' – Helena van der Kraan [tot 18/4] □ 'Papier en licht' – Popel Coumou [tot 18/4] □ 'Borealis – Life in the Woods' – Jeroen Toirkens & Jelle Brandt Corstius [tot 13/6] □ 'Tree and Soil' – Robert Knoth en Antoinette de Jong [1/5 tot 3/10] □ 'Matlas' – Daniel Heikens, Rein Langeveld, Joost Nijhuis [1/5 tot 1/12]</div>
Galerie Maurits van de Laar <div>□ 'Suite. Collaborative drawings' – Paul van der Eerden, Romy Muijers [tot 21/3] □ 'SOL0: schilderijen, werk op papier' – Nour-Eddine Jarram [28/3 tot 4/5]</div>
Galerie Ramakers <div>□ 'What's on' – Ton van Kints / André Kruysen [tot 18/4]</div>
GEM Museum voor Actuele Kunst <div>□ Lisa Brice [tot 5/4]</div>
Kunstmuseum Den Haag <div>□ 'Mode in Kleur' [tot 18/4] □ 'Schenking Auguste Herbin' [tot 25/4] □ Joseph Sassoon Semah [tot 19/9] □ 'Het gedroomde museum. Berlages meesterwerk' [tot 20/6] □ 'Haagse bluf. Porselein 1776 – 1790' [16/3 tot 24/5] □ Bob Bonies [16/3 tot 5/9] □ 'Delen is vermenigvuldigen' – Qasim Arif [16/3 tot 24/5] □ Bas van Beek [16/3 tot 24/5]</div>
Mauritshuis <div>□ 'Vervlogen – geuren in kleuren' [tot 6/6]</div>
Museum Beelden aan Zee <div>□ 'A Mutating Story' – Jacob van der Beugel [tot 18/4] □ 'Eigen+Beeld. Moderne sculptuur museaal en particulier verzameld' [tot 6/6] □ 'Man is an Animal' – Elisabeth Frink (1930-1993) [20/3 tot 6/6] □ 'Paul Grégoire (1915-1988). Beeldhouwer van de Arabesk' [29/4 tot 8/8]</div>
Nest <div>□ 'III – She spins the thread, she measures the thread, she cuts the thread' – Mila Lanfermeijer, Ana Navas , Evelyn Taocheng Wang [tot 2/5]</div>
Parts Project <div>□ 'The community of the painted' – Jos van Merendonk [tot 21/3] □ Zhang Shujian [28/3 tot 16/5]</div>
West <div>□ 'A variable number of things' – Cesare Pietrousti [tot 22/8] □ 'Alphabetum VII. Writing Writing' [tot 18/4] □ 'Tote Räume' – Gregor Schneider [tot 28/3] □ 'Brutalist Marcel Breuer' – Agnes Mezosi [tot 22/8] □ 'Broeders verheft u ter vrijheid' – Dries Verhoeven [29/4 tot 20/6]</div>

Deventer <div>R.S.O.L. – Room for the Study Of Loneliness<div>□ 'My heavens!' – Martín La Roche and Nanda Runge [24/3 tot 8/5]</div></div>
Diepenheim <div>Drawing Centre Diepenheim<div>□ 'Becoming Numerous' – Asbjørn Skou [27/3 tot 1/8]</div></div>
Kunstvereniging Diepenheim <div>□ 'Contrapunt' – Sjoerd Buisman [tot 11/4]</div>
Eindhoven <div>Ixhxb<div>□ Lidewij Slood [23/4 tot 25/4]</div></div>
Van Abbemuseum <div>□ 'The Making of Modern Art – Een verhaal over moderne kunst' [tot 13/6] □ 'The Way Beyond Art' [tot 13/6] □ '1525' – Victor Sonna [tot 30/5] □ 'Opulence' – Dustin Thierry [tot 4/4] □ 'De Onkruidenier. Forever Summer' – Jonmar van Vlijmen en Ronald Boer [tot 3/10] □ 'Oog in oog met Gustav Klimt – met Bas van Beek' [tot 13/6]</div>
Gorsse <div>MORE – Museum voor modern realisme<div>□ 'Nieuwe Kaders. Schilderkunst, fotografie en film 1920-1940' [tot 24/5] □ 'Happy Painting' – Bob Ross [tot 20/6]</div></div>
Groningen <div>Groninger Museum<div>□ 'In collectietentoonstelling: Memphis Design / De Ploeg. Een kunstkring onder Groninger artiesten, ...' [tot 31/12] □ 'Pronkjewails. Design uit heden en verleden – Samenstelling: John Veldkamp' [tot 9/5] □ 'The Rolling Stones – Unzipped' [tot 18/4] □ Alida Pott [8/5 tot 31/10]</div></div>
Haarlem <div>Frans Halsmuseum<div>□ 'Het fenomeen Hals' [tot 1/1/2023] □ 'Haarlemse Helden. Andere Meesters' [tot 1/7/2022] □ 'Frans Hals – Alle schutterstukken' [tot 31/5] □ 'Mag het ook mooi zijn? Haarlemse impressionisten en realisten' [tot 30/5]</div></div>
Teylers Museum <div>□ John Constable (1776-1837) [tot 30/5]</div>
Heerlen <div>SCHUNCK<div>□ 'Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF) – The End of Sitting' [tot 31/12] □ 'U bevindt zich hier – Geschiedenis van het Glaspaleis' [tot 31/12] □ 'If then is now – muurschildering' – Vera Gulikers [tot 31/12] □ 'Theofanie – Up and Out / muurschildering' – Gijs Frieling [tot 29/8] □ 'Uume Tuut' – Dean Kisters [tot 18/4] □ 'Rebel' – Aad de Haas X Bernardinus [20/3 tot 5/4] □ 'Moederdier' – Trees Ruijs & Aad de Haas [27/4 tot 31/10]</div></div>

Helmond <div>Museum Helmond<div>□ 'Abstract! Ecole de Paris, Cobra & Hepworth' [tot 23/3] □ 'Harry Gruyaert. Retrospective' [tot 19/9] □ 'Ongewoon alledaags' – Jan Dirk van der Burg [10/4 tot 5/9]</div></div>
Laren <div>Museum Singer Laren<div>□ 'Belgische meesters – Meesterwerken uit het Museum van Elsene in Brussel' – Ensor, Delvaux, Magritte [15/3 tot 6/6] □ 'De Ploeg' – Jan Altink, Johan Dijkstra en Jan Wiegers [15/3 tot 6/6]</div></div>
Leeuwarden <div>Fries Museum<div>□ 'Hindeloopen' [tot 31/12] □ 'Haute Bordure' [tot 18/7] □ 'hindeloopen: Éric Van Hove' [27/3 tot 31/12/2023] □ 'Your silence will not protect you' – Afra Eisma [27/3 tot 13/6] □ 'it's possible to raise the ceiling a bit*' – Taus Makhacheva [27/3 tot 6/3/2022]</div></div>
Keramiekmuseum Princessehof <div>□ 'Human after all' – William Cobbing, Nathalie Djurberg & Hans Berg, Klara Kristlova, Liliana Porter, Geng Xue... [tot 5/9] □ Kim Habers [tot 5/9] □ 'Huid & Haar. Hedendaagse aanwinsten van de conservator' [tot 31/10] □ 'EKWC@Princessehof: Social Treasures' – Koen Theys [tot 30/5]</div>
Leiden <div>Galerie LUMC<div>□ 'Color up' [tot 18/4]</div></div>
Maastricht <div>Bonnefantenumuseum<div>□ 'BLKNWS' – Kahlil Joseph [tot 30/7] □ 'SAY IT LOUD' [tot 18/4] □ 'Engelenkeel' – Berlinde De Bruyckere [tot 26/9] □ 'The Studio #4' – Floor Martens [tot 5/9] □ 'Brueghel en tijdgenoten: kunst als verborgen verzet?' [tot 6/6] □ 'Huid' [13/4 tot 5/9]</div></div>
Bureau Europa – Platform for Architecture <div>□ 'Love in a Mist. De Architectuur van Emancipatie' [tot 15/8]</div>
Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur <div>□ 'Intimate Geographies' – Charbel-joseph H. Boutros' en Stéphanie Saadé [16/3 tot 23/5]</div>
Middelburg <div>Vleeshal Middelburg<div>□ 'I Think I Look More like the Chrysler Building' – Kasper Bosmans, Lena Henke, Win McCarthy, Annelies Plantelijdt, Diane Simpson [4/4 tot 13/6]</div></div>
Otterlo <div>Kröller-Müller Museum<div>□ 'Staging Silence. Twee recente aan- winsten in de collectie' – Hans Op de Beeck, Geert Mul [tot 5/4]</div></div>

<div>□ 'Sigmar Polke. Twee fotoseries' [tot 28/3] □ 'Cornelius Rogge. Werken uit de collectie' [tot 30/5] □ 'Ger van Elk. La Pièce' [tot 29/8] □ 'De futuristische collectie' [20/3 tot 20/6] □ 'Planned landscapes – 25 Horizons' – Ger Dekkers (1929-2020) [20/3 tot 5/9] □ 'distance = length, length = distance' – stanley brouwn [3/4 tot 26/9] □ 'Marinus Boezem. Alle Shows' [24/4 tot 3/10]</div>
Rotterdam <div>A Tale of a Tub<div>□ '...barely pausing/pausing barely... A Tale of A Tub in collaboration with Tlön Projects.' – Pierre Huyghe, Ryan Gander, Rachel Rose, Louise Bourgeois... [tot 16/5]</div></div>
Garage Rotterdam <div>□ 'A New Order, A New Earth' – Johan Grimonprez, Solange Pessoa, Pinar & Viola, Ambassade van de Noordzee... [tot 11/4]</div>
Het Nieuwe Instituut <div>□ 'Lang leve de toekomst! Maakplek voor families' [tot 31/12] □ 'Atelier Nelly en Theo van Doesburg' [tot 12/7] □ 'Lithium' [tot 11/4] □ 'Art on Display 1949-69' [tot 13/6] □ 'Disney. De architectuur van een wonderde wereld' [2/5 tot 31/10]</div>
Huis Sonneveld <div>□ 'Beginnels/Basics' – Gijs Bakker en K. Schippers [tot 11/4]</div>
Joey Ramone <div>□ 'I'm Going to Keep Looking at You' – Shertise Solano [tot 17/4]</div>
Kunsthall Rotterdam <div>□ 'Isomatrix' – Marleen Sleeuwits [tot 23/5] □ 'Het Museum van Nederland' [tot 8/5] □ 'Youthquake. Verlangen naar eeuwige jeugd' [tot 13/6] □ 'We Are Animals' – Maurizio Cattelan, Candida Höfer, Paul McCarthy, David Shrigley... [tot 23/5] □ 'This is Hallstatt, kein Museum!' – Hans Wilschut [tot 13/6] □ 'Zilte haring, rode kroot' – Ineke Hans & Erik Mattijssen [tot 5/9]</div>
Kunstinstituut Melly <div>□ '84 STEPS. Kunstinstallaties en activiteitgerichte kunstprojecten' – Afra Eisma, de Feminist Health Care Research Group, Moosje M. Goosen & Suzanne Weenink, Raja'a Khalid, Lisa Tan, Domenico Mangano & Marieke van Rooy, Romily Alice Walden [9/4 tot 20/3/2022] □ Simon Fujiwara [9/4 tot 22/8] □ Sasha Huber [9/4 tot 22/8]</div>
TENT <div>□ 'MELLY & TENT: Rotterdam Cultural Histories #18: De levendige kunstscene van de jaren 80 in de Witte de Withstraat' [tot 31/3] □ 'Joined Narratives' – Katarina Jazbec, Lavinia Xausa, Heidi Vogels [tot 4/7]</div>
Schiedam <div>De Ketelfactory<div>□ 'S' – Juul Kraijer [tot 2/5]</div></div>

Sittard <div>Museum De Domijnen<div>□ 'Kunst & Kunststof. Ontwerpen voor een betere wereld' [tot 30/5]</div></div>
Tilburg <div>De Pont – Museum voor hedendaagse kunst<div>□ 'The Things I Used To Do' – Hans Broek [tot 12/9] □ 'Liminal' – Maya Watanabe [tot 6/6] □ 'Without Trace. De Pont collectie' [tot 5/9] □ 'National Chain 2020 / Social Practices' – Rita McBride, Alexandra Waierstall en Fontys Dance Academy [23/3 tot 2/5] □ 'Films, tekeningen en storyboards uit de collectie' – David Claerbout [10/4 tot 29/8]</div></div>
Utrecht <div>BAK, basis voor actuele kunst<div>□ 'Fragments of Repair' – Kader Attia [17/4 tot 1/8]</div></div>
Centraal Museum <div>□ 'Kunst op het plein: Anne de Vries' [tot 16/5] □ 'Collector's Item: de verzameling hedendaagse kunst van Pieter en Marieke Sanders' [tot 21/3] □ 'Annex: Tabita Rezaire' [tot 24/5] □ 'Voices of Fashion. Black couture, beauty & styles' [tot 24/5]</div>
Wijlre <div>Buitenplaats Kasteel Wijlre<div>□ 'Spirit of Kindergarten – over de relatie tussen het gedachtegoed van de Duitse opvoedkundige Friedrich Wilhelm Fröbel (1782-1852) en moderne en hedendaagse kunst en architectuur' [tot 7/11] □ 'Grey Matters' – Oscar Lourens [tot 7/11]</div></div>
Zwolle <div>Museum de Fundatie – Paleis aan de Blijmarkt<div>□ 'John Heartfield – Fotografie plus Dynamiet' [tot 30/5]</div></div>
<div>De volgende 'De Witte Raaf' verschijnt op 15 mei 2021. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 15 april 2021 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be</div>
<div>The next issue of 'De Witte Raaf' will be released on May 15th, 2021. Please send your information before April 15th, 2021 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be</div>

HISTOIREs uit de collectie VANDENHOVE



Antonio Saura

04/03 - 10/04/21
Donderdag, vrijdag, zaterdag, 14u00 – 18u00



VANDENHOVE Rozier 1, 9000 Gent
www.ugent.be/vandenhove/nl

*Pierre Alechinsky
Charlotte Beaudry
Christian Boltanski
Paul De Vylder
Jim Dine
Nan Goldin
François Hers
Henri Michaux
Peter Klasen
Zoran Music
Giulio Paolini
Antonio Saura
Nadine Tasseel
Andy Warhol*

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds



Personalia

Steyn Bergs is onderzoeker en kunstkriticus. Hij werkt aan een proefschrift met als werktitel *Control Copy: Commodification of The Digital Artwork* (VU Amsterdam).

Timo Demollin is beeldend kunstenaar.

Dagmar Dirkx is schrijver en kunsthistoricus. Voor Argos werkt ze aan een onderzoeksproject over kunstenaarsfilm en -video in de jaren zeventig.

Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie (EPFL Lausanne). In 2019 verschenen *Choosing Architecture* en *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Anthology*.

Roel Griffioen werkt aan een proefschrift (FWO/UGent) over architectuurtijdschriften tussen de twee wereldoorlogen. Hij schrijft daarnaast over actuele onderwerpen.

Johan Hartle is rector van de Akademie der bildenden Künste Wien en adjunct professor voor filosofie en kunsttheorie aan de China Academy of Art (CAA) in Hangzhou, China.

Steven Humblet is criticus, docent, onderzoeker en curator. Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is voorzitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.

Zeynep Kubat doceert kunsttheorie aan Sint Lucas Antwerpen en is kernredacteur van *rekto:verso*.

Clara Leverd is architect. Ze schreef in 2018 haar afstudeerscriptie (ENSAP Lille) over de vroege tekeningen van Madelon Vriesendorp. In 2020 stelde ze *The Hejduk Game* tentoon in het CIVA in Brussel.

Véronique Patteeuw is professor (ENSAP Lille) en gastprofessor architectuurtheorie (EPFL Lausanne en KU Leuven). Ze is academisch redacteur van *OASE* en publiceert over de relevantie van naoorlogse theoretische concepten voor de hedendaagse architectuurpraktijk.

David Peleman is postdoctoraal onderzoeker in de geschiedenis en theorie van de architectuur en de stedenbouw (Universiteit Luxemburg). Hij is redactielid van *OASE*.

Daniël Rovers is schrijver – meest recent van *Bakvis. Een leesautobiografie* – en redacteur van *De Witte Raaf*.

Pieter T'Jonck is ingenieur-architect. Hij schrijft sinds 1980 over dans en performance, architectuur en beeldende kunst, in kranten, tijdschriften en boeken in binnen- en buitenland.

Benoît Vandevoort is ingenieur-architect. Aan de Faculteit Architectuur van de KU Leuven werkt hij aan een doctoraat over de geschiedenis van Belgische opleidingen interieurarchitectuur.

Nora Veerman is docent Modestudies aan de Universiteit van Amsterdam en schrijft geregeld voor modevakblad *FashionUnited*.

Bart Verschaffel is filosoof en gewoon hoogleraar (UGent). Recente publicaties: *Charles Vandenhove. Architecture/ Architectuur 1954-2014* (2014); *Mock Humanity. Two essays on James Ensor's grotesques* (2018).

Karina Scarlet de Vries is masterstudent sociologie aan de Universiteit van Amsterdam.

Koen Sels schrijft fictie en teksten over literatuur en beeldende kunst. In 2019 verscheen zijn tweede roman *Gloria* bij het balanceer.

Eléa De Winter is afgestudeerd als kunstwetenschapper (UGent) met een scriptie over de fotografische studiobeelden en portretten van Philippe Vandenberg.

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij (&), Daniël Rovers

Zakelijke leiding: **Dirk Mertens** (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat en publiciteit: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie en correctie: **Dirk Mertens**
Vormgeving: **Inge Ketelers**

Bestuur: **Peter Bernaerts, Arnold Heumakers, Marc De Kesel, Yasmine Kherbache, Maaike Lauwaert**

Adviesraad: **Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin, Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel**

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 211	15 mei 2021	15 april 2021
nummer 212	15 juli 2021	15 juni 2021
nummer 213	20 september 2021	20 augustus 2021
nummer 214	15 november 2021	15 oktober 2021
nummer 215	20 januari 2022	20 december 2021
nummer 216	15 maart 2022	15 februari 2022

Oplage: 12.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galleries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement nemen. Via PayPal kunt u op www.dewitteraaf.be een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse nummers van *De Witte Raaf* kunnen op dezelfde wijze worden (na)besteld.

Rekeningnummers	
KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen.



Tarieven België en Nederland	
Abonnement	€ 30,00
Abonnement + boek	€ 45,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Tarieven Buitenland	
Abonnement	€ 40,00
Abonnement + boek	€ 50,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be

Thema's van de komende nummers: redigeren en corrigeren, Zwitserland, activisme, ouderschap, eenzaamheid.
Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via redactie@dewitteraaf.be

— Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd zonder voorafgaandelijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
— De rechten voor de illustraties en de teksten werden naar best vermogen geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich te wenden tot de redactie.
— Schriftelijke reacties kunnen gepubliceerd worden maar de redactie behoudt zich het recht voor ingezonden brieven in te korten.
— Ongevraagde bijdragen worden niet teruggestuurd.

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
<http://www.dewitteraaf.be> – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel



Xavier Hufkens

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Matt Connors

Swap

6 March — 3 April 2021

Sayre Gomez

15 April — 15 May 2021

Sherrie Levine

Sherrie Levine

Sherrie Levine

11 March — 10 April 2021

Daniel Buren

22 April — 22 May 2021

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)2 639 67 30

WWW.THUISTEZIEN.NL

IN RESPONSE TO THE CORONA CRISIS AND THE RESTRICTIVE MEASUREMENTS, WEST IS MAKING ITS PROGRAM ACCESSIBLE TO ALL PEOPLE STAYING AT HOME BY MEANS OF A DAILY VIDEO, PUBLICATION, OR COLUMN. THE INSTITUTION AIMS TO SOFTEN THE STAY AT HOME WITH A MOMENT OF IMAGINATION AND REFLECTION

GREGOR SCHNEIDER TOTE RÄUME TILL 28.03.2021

28.03.2021 — BOOK PRESENTATION INCL. ARTIST TALK WITH GREGOR SCHNEIDER, ORV DESSAU AND OTHERS — RSVP: WWW.WESTDENHAAG.NL

DRIES VERHOEVEN
BROEDERS VERHEFT U TER VRIJHEID 29.04.2021 — 20.06.2021

CESARE PIETROIUSTI A VARIABLE NUMBER OF THINGS TILL 22.08.2021

AGNES MEZOSI BRUTALIST MARCEL BREUER TILL 27.06.2021

ALPHABETUM VII WRITING WRITING TILL 18.04.2021

HARAWAY AND THE ARTS CIRCLES: READING AND DISCUSSION GROUP 28.03.2021 & 25.04.2021

LOCATION: FORMER AMERICAN EMBASSY BY MARCEL BREUER — LANGE VOORHOUT 102, DEN HAAG / OPEN: WEDNESDAY TILL SUNDAY 12:00 — 18:00 H

West

RSVP & INFORMATION: WWW.WESTDENHAAG.NL